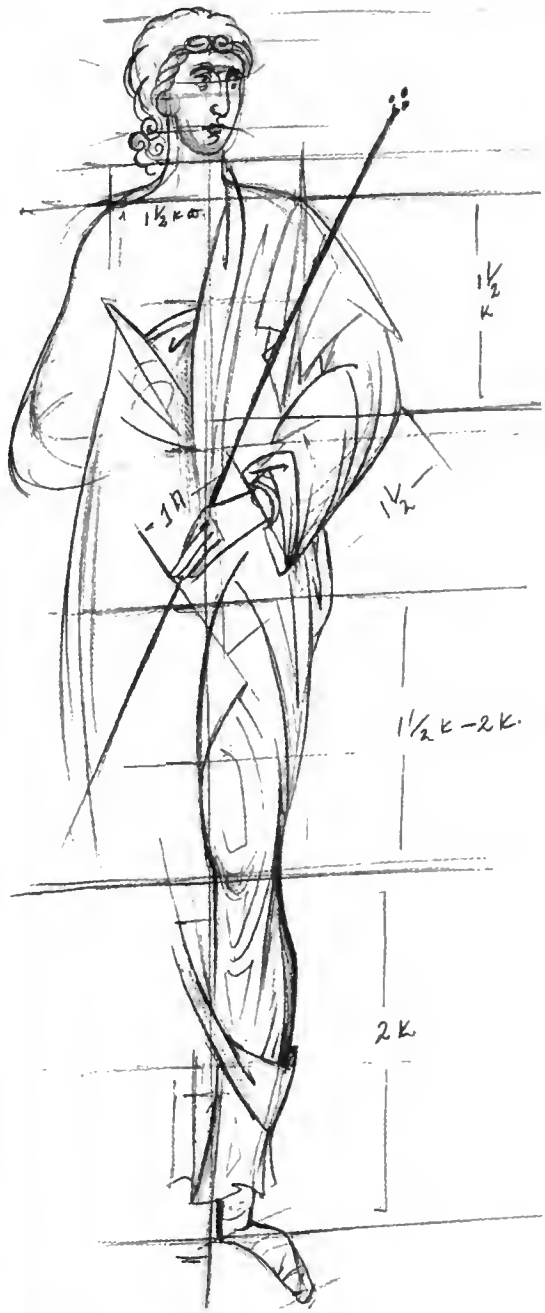
RITMUL ÎN PICTURA BIZANTINĂ

Privind cineva o pictură bizantină observă imediat fluiditatea care caracterizează întreaga figură, care se datorează calității similare a liniei. În interiorul figurii toate curg și se întrepătrund reciproc. Nimic nu este static și incompatibil. Toate comunică între ele reciproc. Toate există într-o unitate minunată, care se datorează faptului că formele distincte sunt relaționate ritmic și ființează ca o comunitate iubitoare. Iar această reușită se datorează caracterului specific al liniei, care devine fluidă și suplă, dând naștere ritmului.

GEORGIOS KORDIS



erta: Maria COMAN
ictor de carte: Mădălina MIREA
noredactare: Eliodor IFTIMIU

ucerea a fost făcută după originalul grecesc:
γος Κόρδης, *Ἐν ῥυθμῷ. Τὸ ἦθος τῆς γραμμῆς στὴ βυζαντινὴ*
ραφική,' Εκδόσεις 'Αρμός, Μαυροκορδάτου 7, 106 78 Αθήνα

rierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
RGIOS KORDIS
Ritmul în pictura bizantină/Georgios Kordis-
ireşti: Editura Bizantină, 2008
ISBN 978-973-9492-95-9

right© EDITURA BIZANTINĂ

PREFAȚĂ LA EDIȚIA ROMÂNEASCĂ

O carte pe care o aşteptam de mult! Aceasta a fost reacția mea la citirea cărții pe care Editura Bizantină o propune, acum, publicului românesc şi cred că aceasta va fi şi reacția multora dintre cititorii ei.

Este o carte esențială nu numai pentru domeniul picturii bisericeşti bizantine, ci şi pentru hermeneutica teologică ortodoxă, în general. Autorul ei, pictorul şi profesorul Georgios Kordis, de la Facultatea de Teologie a Universității din Atena, ne demonstrează un lucru pe care îl intuiam sau ar fi trebuit să-l intuim cu toții, anume că există o cheie hermeneutică universală care deschide înțelegerea specifică spațiului ortodox în toate domeniile de exprimare ale vieții oamenilor, ca Biserică. Domnia sa descoperă sau aplică această cheie de înțelegere domeniului picturii bizantine, şi demersul dânsului nu numai că este unul foarte reuşit, ci ne convinge cu forța unei demonstrații care te lasă fără replică.

Cheia despre care vorbim este exprimată de conceptul *comuniune prin împărtăşire* şi se întemeiază pe distincția dintre *ființa dumnezeiască* şi *energiile dumnezeieşti* - dintre *ființă* şi *energie* în principiu - şi pe aceea dintre *natură* şi *ipostas*, adevăruri fundamentale ale teologiei răsăritului ortodox, care fac şi diferența între aceasta şi teologia apuseană. Profesorul Kordis ne convinge că întreg instrumentarul plastic şi estetic al picturii bizantine – linia, culoarea, ritmul, plasticitatea etc. – exprimă aceste adevăruri şi slujesc realitatea comuniunii prin împărtăşire dintre cel sau cei înfățişați în icoană şi privitor

Cine ar fi presupus că elementele unei compoziții picturale și modul așezări lor într-un întreg pot fi descrise în termenii relației iubitoare dintre ele, ai întrepătrunderii (perihorezei) iubitoare reciproce (termen cu care Părintele Dumitru Stăniloae exprimă unitatea și distincția dintre Persoanele Sfintei Treimi), că linia este modul de existență al culorii, este ipostasul colorii etc. Profesorul Kordis ne convinge că în pictura bizantină linia suportă un katharsis. Cine ar fi putut crede că linia și modul de desenare al ei pot exprima sau actualiza adevărul comuniunii prin împărtășire sau îl pot trăda!? Că rămânerea sau exprimarea adevărului vieții merge până la modul în care este desenată linia! Că linia în pictură poate fi - simplist și schematic spus, dar pur și simplu șocant - ortodoxă sau neortodoxă!!?

Aceasta este esența discursului profesorului Kordis, care ne demonstrează că pentru pictorii bisericești bizantini icoana nu este o imagine statică, suficientă sieși, autonomă, ci este o realitate care devine, se întregește în relație reală cu privitorul. Ne demonstrează că icoana este, în fapt, un eveniment sau închide în sine premizele devenirii întru eveniment, atunci când se realizează relația cu privitorul ei. Că evenimentul este unul de întâlnire reală sau de comuniune prin împărtășire între cel înfățișat în icoană și privitor, tocmai datorită faptului că funcția esențială a icoanei nu este aceea de a da naștere la sentimente sau impresii estetice sau de altă natură, ci de a-l aduce în prezent pe cel înfățișat și de a-l pune în relație reală cu privitorul. Câți dintre noi avem în vedere faptul că, în fața unei icoane adevărate a Mântuitorului Hristos, credinciosul poate să ajungă la o împărtășire cu Dumnezeu la fel de reală ca cea din Dumnezeiasca Euharistie!?

Am să îndrăznesc să spun - fără teama de a greși – că demersul exegetic în domeniul picturii bizantine al profesorului G. Kordis este comparabil cu cel realizat de Părintele Dumitru Stăniloae în domeniul teologiei dogmatice, și de profesorul Georgios Mantzaridis în domeniul teologiei morale. Am să întăresc această afirmație cu aprecierea unui legitim exeget al teologiei Părintelui Dumitru Stăniloae, și anume Mitropolitul Kallistos Ware, care spunea că reușita și contribuția majoră a marelui teolog român este aceea de a fi dat prima sinteză de teologie dogmatică care așează la temelia discursului său dogmatic, în toate capitolele lui, distincția dintre ființă și energie și, în consecință, realitatea comuniunii prin împărtășire dintre om și Dumnezeu.

Și pentru că tot sunt la capitolul comparațiilor, cartea profesorului G. Kordis, deși se vrea mult mai smerită, se înscrie clar pe linia curajoasă și originală de înțelegere și explicare a specificului gândirii și teologiei bizantine - adică ortodoxe - deschisă de cunoscutul teolog și filosof grec contemporan, N. Matsoukas. În cartea sa, *Istoria Filosofiei Bizantine,* publicată în limba română de Editura Bizantină, N. Matsoukas susține faptul că există o perspectivă specifică Răsăritului Ortodox asupra lumii și a vieții – atât de coerentă și unitară încât poate fi asimilată unei filosofii distincte – care se diferențiază de celelalte filosofii prin aceea că așează pe primul plan, ca pârghie filosofică centrală, distincția dintre creat și necreat. Comunicarea între lumea necreată a lui Dumnezeu și lumea creată este rezolvată pe temeiul distincției între ființă și energii, Dumnezeu fiind și rămânând neîmpărtășibil după ființă, dar împărtășibil în chip real după har, adică la nivelul energiilor dumnezeiești necreate

Distincția dintre ființă și energii stă la baza altui adevăr esențial al credinței noastre ortodoxe, conform căruia comunicarea între Dumnezeu și oameni sau între oameni întreolaltă nu este o simplă transmitere de informații teoretice sau o comunicare morală, de sentimente. Între cei doi există un proces de împărtășire personală reciprocă, un transfer reciproc de energie personală. Cei doi subiecți personali, aflați în relație, se dăruiesc reciproc și ajung a sălășlui unul în celălalt în măsura dăruirii. Aplicând acest adevăr fundamental în domeniul Sfintelor Scripturi, de exemplu, vom afla că prin lectura acestora, între Dumnezeieștile Scripturi și cititor nu este numai o comunicare de informații, ci este o împărtășire a cititorului de Dumnezeu Însuși, Care este prezent în energia dumnezeiască a cuvântului Scripturii, de Duhul Dumnezeiesc care dă unitate și viață Scripturii, de suflul dumnezeiesc care este prezent în Sfintele Scripturi și care cuprinde în sine intenția lui Dumnezeu de a se împărtăși, în acest mod omului, motivat de iubirea Sa pentru acesta.

Suflul sau duhul acesta al Scripturilor Dumnezeiești este același duh pe care-l recunoști în viața autentică a Bisericii, și în temeiul căruia Biserica se recunoaște pe sine în Scripturi, iar Scripturile funcționează ca etalon pentru viața Bisericii. Pecetea sau semnul duhului sau expresia lui în pictura bizantină este ritmul, care dă viață picturii, care pune într-o relație iubitoare toate elementele componente ale unei picturi și care stă la baza capacității acesteia de a realiza comuniunea prin participare dintre persoana pictată și privitor. Același duh sau ritm sau mișcare există în orice altă formă de exprimare bisericească.

Profesorul Kordis ne convinge de ce icoana și pictura bisericească nu sunt un spectacol, adică lucruri de văzut și de

admirat, ci sunt mijloace vii de comuniune sau împărtășire reală cu Dumnezeu. În acest sens, nici Dumnezeiasca Liturghie nu este un spectacol, nici oricare altă slujbă a Bisericii, nici arhitectura bisericească nu este un spectacol, nici veșmintele preoțești și întreaga panoplie a obiectelor liturgice nu fac parte din recuzita unui spectacol, care eventual să aibă efecte benefice asupra privitorului, ci sunt tot atâtea căi de întâlnire reală și comuniune cu Dumnezeu.

Cuvintele Scripturii, ca și icoana sau fresca sau sunetele muzicii, sunt inspirate în măsura în care sunt rezultatul sinergiei dintre Duhul lui Dumnezeu și duhul omului. Dacă în fața provocării de a pune în scris iconomia dumnezeiască, prezența și lucrarea lui Dumnezeu în istorie, sau aceea de a înfățișa chipul lui Hristos, al Maicii Domnului și al sfinților în icoane, sau de a pune în muzică slăvirea sau lauda adusă de om lui Dumnezeu, autorul respectiv va avea conștiința limitelor și a neputinței, sau chiar conștiința nevredniciei, atunci va simți nevoia să ceară lui Dumnezeu iertare, să ceară să-l curețe („Dumnezeule, curățește-mă pe mine, păcătosul!", este cea mai deasă rugăciune a preotului înaintea și în timpul oricărei slujbe), și să-l lumineze pentru ducerea la bun sfârșit a întreprinderii respective. Dacă, receptând această rugăciune a autorului, Dumnezeu răspunde în Duh acestuia, trimițându-i iertarea Lui, duhul curățitor, duhul luminător și ajutător, atunci în lucrarea respectivă și în ceea ce rezultă din ea, chiar se întâlnesc într-o comuniune sinergică Dumnezeu cu omul și ceea ce pare a fi lucrare omenească este de fapt, lucrare dumnezeiască și omenească deopotrivă. Există o reală împreună-lucrare a omului cu Dumnezeu, fie că este vorba de Sfintele Scripturi, de scrierile Părinților Bisericii, de icoane sau de pictura bisericească, de muzica bisericească.... Măsura

comuniunii prin împărtășire este și măsura a ceea ce numim inspirație dumnezeiască.

Domnul G. Kordis recuperează, pentru erminia picturii bizantine, adevărul fundamental conform căruia lumea aceasta creată de Dumnezeu și toate posibilitățile de rodire sau de exprimare închise potențial în ea, au un singur scop, acela de a funcționa ca mijloc de comunicare prin participare între oameni și Dumnezeu și între oameni întreolaltă. Este adevărul pe care-l exprimă Părintele Dumitru Stănilaoe, atunci când definește Lumea creată ca dar al iubirii lui Dumnezeu pentru oameni. Este adevărul exprimat de Liturghia ortodoxă, prin „Ale Tale dintru ale Tale, Ție-Ți aducem de toate și pentru toate!" Cum aducem sau cum ne aducem noi lui Dumnezeu prin lucrurile Lui, prin lucrurile făcute de El? Pur și simplu, așezând la temelia actului de aducere gândul și voința de a aduce lui Dumnezeu dar sau jertfă, punând în act duhul sau energia noastră umană, care ne-a determinat să aducem lui Dumnezeu daruri și jertfă: mulțumirea pentru toate binefacerile știute și neștiute, recunoștința, rugăciunea, pocăința, iubirea atâta câtă există.

10 iunie 2008
Pomenirea Sfântului Mucenic Timotei,
a Sfântului Mucenic Alexandru
și a Sfântei Mucenițe Antonina

Preot prof. dr. Constantin COMAN

CUVÂNT ÎNAINTE

Aceasta carte constituie foarte probabil o primă încercare curajoasă în bibliografia de specialitate, care nu mai definește (consideră) pictura bizantină numai prin prisma analizei tehnice a elementelor ei componente, ci mai ales printr-o poziționare meditativă și filozofică bineplăcută lui Dumnezeu. Georgios Kordis îndrăznește să se ocupe în profunzime cu lucruri ce par de la sine înțelese și să dezvăluie cosmogonia (lumea care ia naștere) care se întâmplă în gândirea sa, când aceasta se află în dialog cu o multitudine de teme care atrag interesul dar și nedumeririle, atât ale specialiștilor cât și ale nespecialiștilor. Scrise cu multă vigoare și cu o imuabilă acrivie, paginile care urmează, inițiază cititorul în universul minunat al iconografiei bizantine, convingându-l că aceasta există nu ca obiect ci ca eveniment, din moment ce depinde nemijlocit de privitor.

Aflăm, printre altele, că iconografia nu este doar învățătură (doctrină), ci mai ales acțiune (activitate). Din iconografia însăși reiese rolul liturgic (funcțional) al elementelor unei compoziții și felul în care revendică ecoul estetic. Suntem informați, de asemenea, despre ceva la fel de profund. Că părțile componente nu echivalează cu întregul, într-un sistem plastic (pictural). Întregul este întotdeauna ceva mai mult decât rezultatul adunării părților sale componente. Evident, datorită prezenței unui ritm interior care nu poate fi supus nici unei măsurători.

G. Kordis ne prezintă linia și trăsăturile sale

INTRODUCERE

Se poate preda-învăța sau nu pictura bizantină? Este o artă care poate încăpea în legi plastice şi principii artistice, care pot în continuare să fie comunicate celui care doreşte să învețe arta sfântă a picturii de icoane? Şi încă mai mult, de unde trebuie să înceapă acela care ar vrea să înțeleagă sensul picturii bizantine, de la desen sau de la culoare?

Aceste întrebări grele ne preocupă de mai mulți ani, din momentul în care ne-a fost încredințată de către diferite foruri predarea meşteşugului pictării de icoane. (Biserica Sf. Atanasie din Halandri, Parcul Literelor şi Artelor, Ikonourghia, Sf. Mitropolie a Niceei, AKTO, Facultatea de Teologie a Universității din Atena).

Răspunsul la aceste întrebări a fost dificil pentru următorul motiv: Arta icoanei, cel puțin aşa cum s-a dezvoltat în Bizanț, are caracteristicile sistemului (pictural) plastic, împreună cu filosofia sa plastică (sau teologică), şi valorile plastice proprii, care sunt statornice şi neschimbate de-a lungul timpului, indiferent de varietatea propunerilor stilistice, prezentate de maeştrii bizantini.

Pe de altă parte, avem de la Părinții Bisericii (Patriarhul Fotie) informația că arta icoanei este o artă de inspirație dumnezeiască, că mâna aghiografului este mişcată de sus şi că lucrurile minunate pe care le-au reuşit iconografii tuturor vremurilor sunt rod al Sfântului Duh. Cum putem deci,

Nu cumva aceasta ar trebui să rămână la simpla copiere (de tip fotocopiativ) a icoanelor altor perioade? Nu cumva, deci, arta pictării de icoane trebuie să se limiteze exclusiv la nivelul tehnicii?

Pe de altă parte, observând munca vechilor iconografi, am constatat că există o continuă curgere în creația artistică. O curgere, care, însă, nu sfârşeşte prin întreruperea continuității sistemului pictural concret pe care îl caracterizăm ca bizantin.

Constatarea noastră fundamentală a fost că această creație continuă priveşte în primul rând numai anumite elemente ale modului plastic, în timp ce altele rămân neinfluențate şi neschimbate. În plus, am observat ceva încă şi mai minunat: că există posibilitatea unei mari varietăți fără schimbarea obligatorie a modului de a picta.

Aceste observații ne-au condus la o serie de reflecții despre modul de a picta al icoanelor şi posibilitatea învățării lui.

Statornicia tehnotropiei (tehnicilor, meşteşugului, modalității de exprimare) bizantine înseamnă că există un sistem plastic cu legi concrete şi principii care guvernează producția artistică a tuturor perioadelor şi tendințelor stilistice. Întrucât, deci, există un sistem, avem posibilitatea să cercetăm principiile lui şi să le inventariem. Şi aceasta pentru că principiile respective ascultă de o rațiune interioară. Această inventariere este primul stadiu al învățării artei pictării icoanelor. Şi aceasta se poate face fără a exista pericolul alienării exprimării bizantine. Aceste principii sunt statornice şi de neclintit.

Astfel, spre exemplu, putem studia modul

şcoală la şcoală, încă şi chiar de la pictor la pictor. Acest caracter schimbător al stilului este cel care a creat istoria iconografiei ortodoxe, care a dat naştere diferitelor tendinţe şi propuneri (tehnice) tehnotropice. Într-adevăr, o analiză microscopică şi atentă a producţiei iconografice bizantine arată că există diferenţe stilistice majore între diferitele şcoli de pictură. Vedem, spre exemplu, că antropometria (proporţia corpului uman, n.tr.) din perioada comnenă se deosebeşte substanţial de cea folosită de paleologi sau de pictorii cretani. Figurile subţiri, foarte înalte, rotite, din biserica Sfântul Gheorghe din Kourbisovo şi de la Sfinţii Doctori fără de arginţi din Kastoria au o legătură stilistică minimă cu cele potrivite ca înălţime, late şi viguroase ale lui Panselin.

Această mare diversitate la nivel stilistic este o problemă uriaşă pentru cel care încearcă să-i găsească o raţiune şi să o încadreze în legi şi principii. A fost nevoie de mult studiu, vreme de mai mulţi ani, pentru a izbuti să distingem unitatea în spatele acestei diversităţi. Şi mai mult, până să conştientizăm că proprietăţile diferenţelor dintre tendinţele tehnotropice, ale modurilor specifice de exprimare, sunt cu neputinţă de investigat pe deplin prin intermediul raţiunii. În acelaşi timp, însă, am conştientizat că este posibil să fie studiată arta icoanei fără ca, în mod obligatoriu, stilul să fie încadrat în principii logice. Deoarece acest element este caracteristic şi schimbător iar nedelimitarea lui nu influenţează determinant cunoaşterea tehnotropiei bizantine, după cum, spre exemplu, cunoaşterea a ceea ce este omul nu depinde de cunoaşterea caracteristicilor ipostatice ale chipurilor umane, în care este exprimată întreaga natură umană.

Astfel am fost conduşi la propunerea de mai jos privind predarea-învăţarea artei icoanei.

În afară de cele referitoare la teoria şi teologia icoanei şi la însemnătatea tipurilor iconografice, predarea la nivel plastic vizează în special principiile plastice de bază, pentru că acestea alcătuiesc substanţa tehnotropiei, a modalităţii de exprimare. Se referă, în special, la prezentarea sensului care guvernează gândirea plastică a bizantinilor.

Prezentarea acestui sens (sau raţiuni) permite ucenicului să înţeleagă opţiunile plastice fundamentale ale bizantinilor. Să conştientizeze, adică, logica liniarităţii şi a cromaticii. Să înţeleagă "cum"-ul compoziţiei, funcţionalitatea şi raţiunea liniei şi a culorii. Cu alte cuvinte, să înţeleagă de ce pictorii bizantinii pictau aşa şi nu altfel.

Am putea spune că, prin această prezentare, ucenicul învaţă o limbă, gramatica şi sintaxa acesteia. Învaţă cum să folosească lexicul (adică formele), în aşa fel încât să picteze icoane. Bineînţeles, aşa cum, în cazul literaturii şi al poeziei, unde cunoaşterea regulilor gramaticale şi sintactice nu face pe cineva poet, la fel şi aici, cunoaşterea sensului principiilor plastice nu îl face pe elev în mod automat pictor de icoane. Îl ajută, însă, să înţeleagă felul în care lucrau vechii artişti. Să conştientizeze înţelepciunea lor şi inspiraţia dumnezeiască de care beneficiau. Şi chiar mai mult, să înveţe că adevărata creaţie necesită cunoaştere şi duh. Este necesar studiu dar şi luptă duhovnicească.

În paralel cu studierea raţiunii principiilor plastice considerăm absolut necesară cercetarea diversităţii tehnicilor vechilor maeştri, în ciuda faptului că stilul nu se supune raţiunii pe deplin. Acest studiu va oferi elevului cunoaşterea marii varietăţi stilistice a trecutului şi o să îl ajute, cu ajutorul lui Dumnezeu, să istorisească icoanele lui Hristos şi ale sfinţilor, creativ, fără însă a deforma tradiţia iconografică a Bisericii Ortodoxe.

Plecând de la aceste premise, am găsit curajul de a purcede la editarea acestui caiet care conține, în principal, însemnări și observații despre linie și despre desenul icoanei. Prin acest mic studiu despre linia bizantină, urmărim să prezentăm mai ales rațiunea intrinsecă a sistemului plastic bizantin dar și felul în care acesta se reflectă în modul de a desena chipurile, figura umană și în compoziție. Intenția noastră principală nu a fost aceea de a scrie o lucrare academică, ci de a consemna gândurile și reflecțiile care au provenit din studierea izvoarelor și icoanelor bizantine (a celor portabile, dar, mai ales, a ansamblurilor murale). Din acest motiv, am preferat să păstrăm caracterul spontan și puțin neprelucrat al cuvântului, pentru ca aceste însemnări să aibă ceva din puterea cuvântului vorbit și din nemijlocirea care îl distinge.

Sperăm ca, în curând, să urmeze un al doilea caiet, în care o să prezentăm un studiu despre stilul liniei din perioada artei paleocreștine până în cea a artei metabizantine.

Ne exprimăm speranța că această lucrare a noastră va contribui, cât de puțin, la efortul deosebit depus în zilele noastre pentru continuarea creatoare a tradiției iconografice.

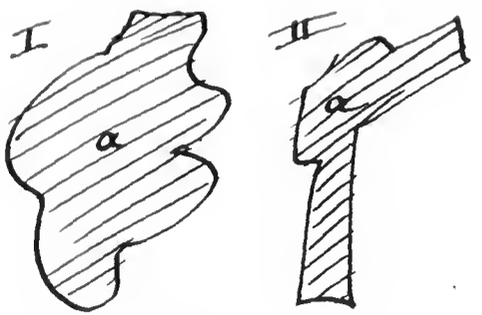
CE ESTE LINIA PENTRU SISTEMUL PICTURII BIZANTINE?

Să începem de la această primă și fundamentală întrebare: Ce este linia? Răspunsul este dificil pentru că întrebarea presupune posibilitatea acestui element plastic de a fi autonom. Așa ceva însă nu este posibil. Adică, linia nu poate să existe autonom. Și acesta pentru că, în pictura bizantină, linia este în mod armonios sau mai bine zis în mod ipostatic legată de culoare.

Astfel, ca să răspundem la întrebarea ce este linia, trebuie să ne întrebăm mai curând despre legătura dintre linie și culoare.

Culoarea precede linia. Sfântul Ioan Damaschinul menționează, exprimând percepția bizantinilor, că simțul percepe întâi culoarea. Aceasta se întâmplă pentru că figurile bizantine sunt în esență culoare. Iar motivul este că pictura bizantină nu are adâncime. Aceasta înseamnă că figurile rămân delimitate pe suprafața picturii și, prin urmare, consistența lor este culoarea, entitate diferită de cea a negrului (absență și, prin urmare, retragere către adânc).

Esența figurilor plastice bizantine este culoarea. Linia nu este nimic altceva decât modul de existență a culorii, ipostasul său. În măsura în care culoarea este delimitată pe suprafață, linia exprimă faptul de "a fi" al culorii, este rațiunea culorii.



Schița 1

Dacă **a** = culoare roşie de cinabru, substanța celor două forme este aceeaşi. Şi totuşi, formele sunt diferite. Aceasta pentru că diferă după ipostas, au adică un mod diferit de a exista care este stabilit de linie.

Linia este sensul culorii. Prin urmare, linia niciodată nu este înțeleasă autonom față de culoare. Când desenăm, trebuie să avem întotdeauna conştiința că delimităm unități cromatice, şi chiar mai mult, după cum o să vedem mai târziu, că mişcăm aceste calități cromatice dinspre suprafața picturală către privitor.

Să trecem acum la cea de a doua întrebare: Care sunt caracteristicile liniei în pictura bizantină?

Pentru început trebuie să semnalăm faptul că linia bizantină are caracteristici speciale. Acest lucru este dovedit de faptul că toți privitorii bine-intenționați recunosc într-o pictură bizantină particularitatea stilului. Nimeni nu poate nega că lucrarea de artă bizantină are o unicitate existențială care se datorează specificității liniei sale.

Credem că nu într-atât felul în care este mânuită culoarea (felul în care aceasta este aplicată sau tenta sa) deosebeşte lucrarea bizantină de oricare alta. *Linia este cea care conferă un ipostas propriu tradiției plastice bizantine.* Probabil s-ar putea susține că şi felul în care este compusă deosebeşte lucrarea bizantină. Firește, acceptăm această părere. Însă, în cele din urmă, şi purtătorul compoziției şi instrumentul realizării

este linia. Există, deci, un specific al liniei bizantine şi chiar un specific foarte vizibil. Acest specific suntem deci chemați să-l delimităm.

Problema este, bineînțeles, cum vom aprecia caracteristicile liniei, cu ajutorul căror criterii le vom evalua.

Cultura bizantină se bazează pe distincția dintre fire (natură) şi ipostas, pe de o parte, şi pe urmărirea realizării comuniunii ca participare la energiile şi nu la natura (sau firea) celuilalt, pe de altă parte. Pe aceste baze, după părerea noastră, trebuie căutat şi criteriul evaluării liniei şi cel al determinării caracteristicilor ei. Trebuie, prin urmare, ca prin intermediul *funcționalității liniei* să căutăm trăsăturile sale specifice.

Lucrarea liniei este felul în care aceasta slujeşte ipostazierea formelor, felul în care slujeşte comuniunea lor, precum şi legătura dintre lucrarea de artă şi privitor.

Astfel, pentru început, putem spune că linia slujeşte distincția şi ipostazierea elementelor particulare în cadrul unei compoziții. Bineînțeles, aici trebuie să observăm că toate sunt compoziție în pictura bizantină. Şi asta pentru că formă – fiecare formă (figură) – nu poate fi simplă după ipostas ci doar după fire (substanță, ființă). Aceasta se întâmplă pentru că noțiunea (conceptul) care guvernează (domină) întreaga gândire (patristică) bizantină este aceea a *împărtăşirii*. Iar împărtăşirea presupune întâlnirea de bună voie, adică iubitoare, a ipostasurilor. Astfel şi forma, pentru a exprima şi a reflecta viața, trebuie să aibă mişcare interioară şi exterioară. În interior trebuie să nu fie simplă ci compusă, alcătuită din unități mai mici, care se aşează împreună şi coexistă, iubitoare, prin ritmul lor comun. (Mai jos vom vorbi pe larg despre această temă.) Aceste unități se disting de celelalte şi sunt ipostaziate prin linie, care, după cum am

culorii. Ipostasurile distincte sau particulare care se alcătuiesc sau mai bine zis prin intermediul cărora există forma, au o mişcare interioară, unele către altele şi către un al treilea, care constituie şi punctul lor de referinţă, care este privitorul. În pictura bizantină toate există ca mişcare, ca energie. Această energie însă nu este oarbă şi necontrolată, ci controlată şi având direcţie şi adresare foarte precise. Are scopul sau ţinteşte spre realizarea împărtăşirii dintre forma (figura) pictată şi privitor.

În cultură bizantină, foarte originală, de altfel, pictura nu este un fapt pasiv şi abstract care există în faţa privitorului, în propriul spaţiu şi timp. Dimpotrivă, este un eveniment activ şi acţionează, se mişcă spre privitor, din partea căruia, de asemenea, se cere o mişcare similară, pentru a întâlni icoana şi pe cel înfăţişat în icoană. Mişcarea – energie – care devine în cele din urmă ritm este caracteristica fundamentală a tradiţiei plastice bizantine. Iar instrumentul prin care se realizează această mişcare nu este altul decât linia.

Schiţa 2

Prin urmare, funcţia fundamentală a liniei într-o figură, este să distingă fiecare ipostas în parte de celelalte şi să arate specificitatea existenţei lor. Dacă, spre exemplu, avem un veşmânt (figură), prin intermediul liniei se ipostaziază părţile componente distincte iar veşmântul, dintr-un fapt „mort", devine „viu", în sensul dobândirii unei energii interioare – mişcare – şi, prin urmare, a trăsăturilor caracteristice vieţii. Aceasta este ca dintâi şi elementară funcţie a liniei, funcţie care presupune multe lucruri la nivel pictural referitor la caracteristicile pe care va trebui să le aibă linia. Despre acestea însă vom vorbi mai jos.

Cea de a doua şi la fel de importantă funcţie a liniei este definirea fiinţării (lui „a fi") formelor distincte. Aşa cum am arătat deja, aceasta se realizează prin determinarea mişcării-energie. Felul în care acţionează (se mişcă) o formă stabileşte şi care (ce) este acea formă.

În tradiţia picturii bizantine acţiunea (mişcare) formei este dublă, către celelalte forme şi către privitor. Prin urmare, şi funcţia liniei este similară. Stabileşte modul existenţei formelor între ele şi raportarea lor la un punct de referinţă exterior lor. Are, am spune, o funcţie care *reglează mişcarea formei pe suprafaţa picturală* şi o funcţie de perspectivă prin care forma se proiectează şi intră în legătură cu privitorul.

a) Funcţionarea liniei şi ritmul interior al icoanei

Formele distincte particulare care constituie fiinţarea figurilor trebuie, mai întâi, să fie puse în relaţie unele cu altele, făcându-le să părăsească orice fel de nemişcare, de stare pasivă. În continuare trebuie să se reconcilieze (împace) şi să existe într-o *perihoreză iubitoare reciprocă (întrepătrundere reciprocă iubitoare)*. Această stare este realizată prin mişcarea care activează figura, şi prin ritmul care coordonează şi dă unitate mişcărilor. Astfel, monadele distincte îşi păstrează propriu ipostas, îşi păstrează propria mişcare-energie, dar mişcarea lor este în acord (simfonie) cu mişcarea-acţiune a celorlalte. În felul acesta, figura este curăţită de ciocniri interioare, deoarece sunt îndepărtate mişcările şi acţiunile potrivnice ale celorlalte ipostasuri luate în parte. Figura are în acest fel o singură energie, constituită din suma energiilor sale distincte.

Modul prin care se împlineşte ritmul şi se realizează purificarea energetică a unei figuri este următorul: se foloseşte adesea un element constructiv al compoziţiei, care suferă o

prelucrare liniară, astfel încât să se simplifice pentru a putea să devină numitor comun al celorlalte mişcări. Locul acestui element este, de asemenea determinant. În icoana Naşterii lui Hristos, spre exemplu, muntele este folosit ca punct de referinţă. Acest element se găseşte, de obicei, în centrul imaginii, lucru care ajută din punct de vedre pictural. Muntelui i se dă formă de triunghi şi exact această formă de triunghi funcţionează ca numitor comun pentru toate celelalte elemente.

Schiţa 3
Ordonare ritmică a elementelor compoziţiei

Bineînţeles, despre compoziţie o să discutăm analitic mai jos. Aici pur şi simplu notăm câteva elemente ca să arătăm cum se realizează ritmul elementelor distincte ale unei figuri.

Linia este chemată să joace un rol determinant în procesul creării ritmului elementelor distincte ale unei compoziţii.

Şi asta pentru că linia stabileşte, mai întâi, conturul, dar şi structura internă a figurilor. Prin urmare, linia stabileşte şi comunicarea dintre ele şi, în consecinţă, şi ritmul lor.

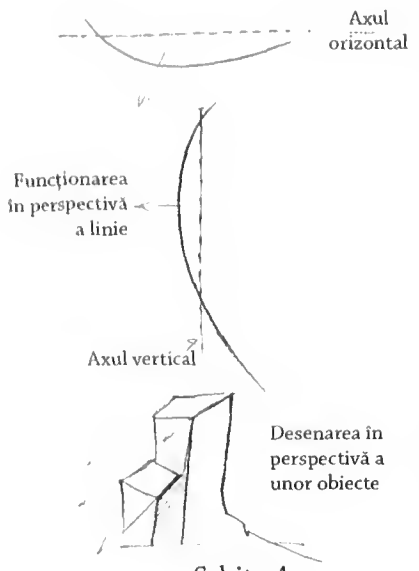
Acest fapt are o mare influenţă asupra calităţii liniei şi îi conferă trăsăturile caracteristice respective.

b) Funcţionarea în perspectivă a liniei şi realizarea comuniunii dintre figură şi privitor.

Procesul desenării conţine diferite etape, cu toate că în practică, acestea nu se constituie în stadii obligatorii. Astfel, din punctul de vedere al ordinii, am putea spune că funcţionarea în perspectivă a liniei este partea ultimului stadiu al desenării - probabil a celui mai important -, deoarece prin acesta se reuşeşte scopul cel mai îndepărtat şi final care nu este altul decât comuniunea dintre icoană (cel înfăţişat în icoană) şi privitor.

Când vorbim despre funcţionarea în perspectivă a liniei, nu ne referim la sistemul perspectivei pe care îl foloseau bizantinii, despre care o să vorbim mai târziu. Sistemul perspectivei se realizează prin aşezarea potrivită a planurilor în raport cu privitorul şi prin dispunerea potrivită a unghiurilor de fugă (forţelor centrifuge) a obiectelor solide.

În tradiţia picturii bizantine mişcarea figurilor înfăţişate în icoană către privitor este realizată întâi de toate chiar prin linie, şi, în consecinţă, prin desen. Acest fapt arată în mod evident măreţia acestui sistem plastic, pentru că aici se vede că pictura este realizată cu ajutorul mijloacelor picturale, adică prin folosirea corespunzătoare a elementelor picturale (linie, culoare). Principiul fundamental în funcţie de care se mişcă artistul bizantin este evitarea, pentru început, a frontalităţii şi a profilului. Deoarece aceste poziţii sunt statice în ce priveşte

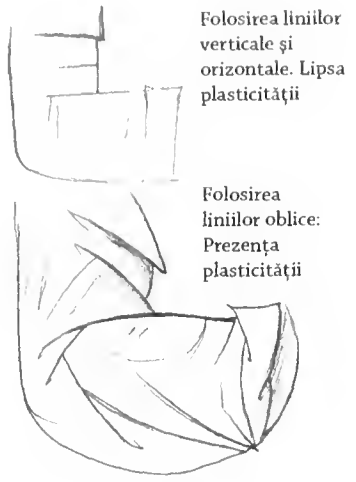


Schița 4

suprafața și deci nu pot mișca figurile către privitor. Desenarea obiectului trebuie să activeze, să pună în mișcare figura dinspre suprafața pictată către privitor. Prin urmare, trebuie să creeze un fel de dialectică cu suprafața. Pentru acest motiv este folosită *așezarea oblică* pe suprafață. Astfel *așezarea oblică* devine un principiu de bază al desenului care arată și funcționarea în perspectivă a liniei. Desenul bizantinilor este exact încercarea de a reda plasticitatea prin exploatarea dinamicii liniei oblice față de axul orizontal și cel vertical.

Folosirea raportării oblice este atât de vastă încât privește toate stadiile lucrului în pictura bizantină, de la modul de compunere până la organizarea interioară a figurilor și de la felul în care se desenează trăsăturile caracteristice, până la mișcarea pensulei cu ajutorul căreia se așează culoarea în icoană.

Funcționarea în perspectivă a liniei este baza pe care se sprijină și culoarea, care, prin nuanța și prin raporturile sale, vine să desăvârșească proiectarea și mișcarea figurii către privitor. Culoarea singură nu poate să conducă la comuniunea dintre figură și privitor, chiar dacă este așternută în modul bizantin (de la închis-uri calde la deschis-uri reci). Dacă figura nu a fost desenată corect (cu linie, adică cu o corectă funcționare în perspectivă), se produce o contradicție interioară. Se produce astfel o ciocnire și rupere interioară a simplității ritmului.



Schița 5

Dimpotrivă, există situații (cum ar fi în școala cretană, spre exemplu) potrivit cărora, funcționarea corectă în perspectivă a liniei salvează mișcarea și raportarea corectă a figurii, în ciuda calității estetice scăzute a culorii (vezi studiul nostru despre Teofan).

Concluzionând, putem spune că linia bizantină are următoarele funcții:

1. Ipostaziază figurile distincte.
2. Stabilește modul acțiunii figurilor.
3. Stabilește mișcarea acestora către celelalte figuri, și
4. Proiectează figurile către privitor, desprinzându-le de suprafața câmpului icoanei.
5. Pe baza acestor funcții, vom încerca să stabilim caracteristicile lor.

TRĂSĂTURILE CARACTERISTICE ALE LINIEI BIZANTINE

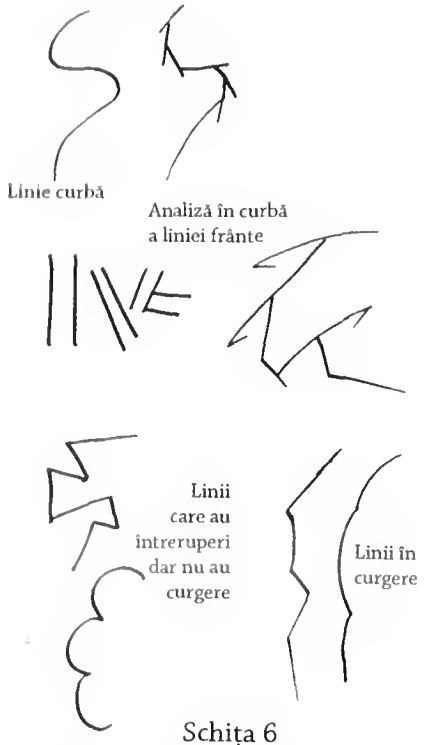
Linia picturii bizantine, întrucât este chemată să ipostazieze formele distincte în compoziție, trebuie să fie caracterizată de *simplitate*, fără de care nu va putea îndeplini această funcție a sa. Pentru a fi *ușor de observat* figurile - și nu poate să nu fie ușor de observat, deoarece altfel nu poate fi „citită" icoana – linia suferă un fel de purificare (katarsis). Își pierde complexitatea și vorbăria ei și astfel „spune" foarte direct și nemijlocit ce are de spus. Acest lucru are, în general, ca rezultat capacitatea figurilor de a fi directe, curate și clare. Mai mult, prin simplificarea liniei sunt omise multe elemente care nu au un rol important și, în acest fel, se ajunge la o oarecare tinerețe a figurilor. Chiar și la chipurile bătrânilor, la peisaje sau la veșminte se poate vedea curățenie, claritate și prospețime, care de multe ori se explică cu criterii duhovnicești, dar se datorează, în principal, simplității liniei. Deci, linia este caracterizată de *simplitate*, *curăție*, *claritate*, *nemijlocire*.

Prin linie, însă, se stabilește, după cum am spus și "ființarea" figurilor, mișcarea lor unele către altele și a lor către terți (privitor). În această lucrare a sa, linia dobândește și alte caracteristici.

Astfel, urmărind să realizeze ritmul în relația dintre figuri linia capătă *plasticitate*, *relativitate*, *fluiditate* și *suplețe*.

Mai întâi, linia, în pictura bizantină își pierde autonomia. Ea există întotdeauna în raport cu alte linii, pentru că altfel nu poate să realizeze coordonarea și ritmul figurilor. Astfel, linia este relativă și eteronomă. Pentru a reuși aceasta.

linia este obligată să dobândească suficientă plasticitate şi suplețe. În acest fel, în cele din urmă, dobândeşte o mare *fluiditate* care este o caracteristică a ei fundamentală şi totodată o mare virtute.



Schița 6

Privind cineva o pictură bizantină observă imediat fluiditatea care caracterizează întreaga figură, care se datorează calității similare a liniei. În interiorul figurii toate curg şi se întrepătrund reciproc. Nimic nu este static şi incompatibil. Toate comunică între ele reciproc, toate există într-o unitate minunată, care se datorează, după cum am spus, faptului că formele distincte sunt relaționate ritmic şi ființează ca o comunitate iubitoare. Iar această reuşită se datorează caracterului specific al liniei, care devine *fluidă* şi *suplă*, dând naştere ritmului.

Fluiditatea nu înseamnă în mod obligatoriu, însă, şi *curbare* (linie curbă). Dimpotrivă, opțiunea dominantă a bizantinilor este pentru linia frântă, analiza curbei în linii drepte mai mici pentru a reda mişcarea. În acest punct vedem, de asemenea, înțelepciunea maeştrilor bizantini care evită curba, care este şi ea o linie, şi aleg pe cea frântă, care exprimă percepția lor despre întreg, ca o compoziție a unor monade distincte.

De ce, însă, această opțiune a artiştilor bizantini? De ce aleg, cu deosebire, linia frântă în defavoarea celei curbe, care se păstrează totuşi la chipuri şi la unele contururi?

Bineînțeles, putem spune multe despre această problemă şi despre motivele care au influențat realizarea formei în pictura bizantină.

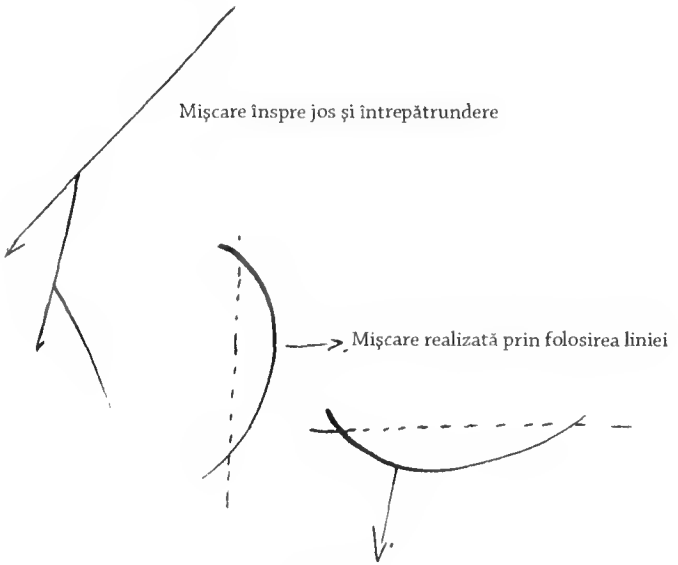
Ceea ce putem, totuşi, să afirmăm cu siguranță este că linia frântă are, mai întâi, o mai mare stabilitate decât cea curbă şi, prin urmare, forma pe care o scrie „se citeşte" mai bine. Linia frântă, de asemenea, exprimă logica bizantinilor despre analiza şi recompunerea elementelor care constituie o figură. Astfel şi în cazul acestui element constructiv de bază se exprimă aceeaşi logică. Curba se analizează în linii distincte mai mici, care se recompun în continuare printr-o altă rațiune de natură plastică. Linia frântă permite, aşadar, crearea de relații şi, în consecință, permite realizarea ritmului, ceea ce este, de fapt, scopul final al actului pictural.

Schița 6a

Motivul principal al folosirii liniei frânte este, după părerea noastră, dorința de a da ritm şi, în acelaşi timp, de a da puritate şi stabilitate formei.

Linia frântă, compusă din mai multe linii drepte, constituie, de asemenea, una dintre premisele de bază pentru funcționarea în perspectivă a liniei. Și aceasta deoarece îngăduie să se vadă mișcarea diferitelor planuri prin dezvoltarea liniilor. (vezi schița 6a)

Desigur, este nevoie de o multă măiestrie din partea artistului pentru a putea, folosind linia frântă, să păstreze fluiditatea liniei. Aceasta necesită, în mod special, un simț deosebit al ritmului ansamblului și evitarea întreruperilor și opririlor (vezi schița 7).



Schița 7

De asemenea, o trăsătură caracteristică al liniei bizantine trebuie să fie *continuitatea* ei. Nu trebuie, adică, să dea impresia că este un fapt împlinit și terminat, ci, dimpotrivă, trebuie să arate că, deși întregită, se continuă prin următoarea linie sau la alt nivel. Această caracteristică a liniei *deschise* este foarte importantă, întrucât pe aceasta se sprijină capacitatea de întrepătrundere reciprocă a elementelor unei figuri sau a unei compoziții și, prin urmare, realizarea ritmului (interior), precum și realizarea unui întreg, care este compus din multe ipostasuri, dar are unitate de acțiune către privitor.

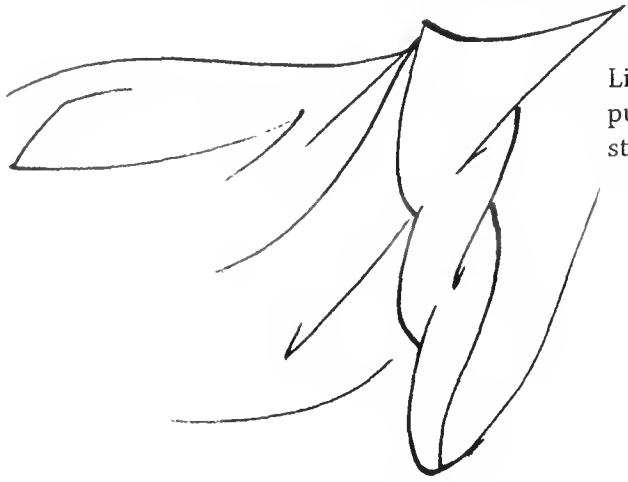
În fine, funcționarea în perspectivă impune și aceasta, la rândul ei, alte caracteristici liniei. Am menționat deja că funcționarea în perspectivă se materializează prin *oblicitate* (n. tr.: folosirea axelor oblice), așezarea oblică a figurilor pe suprafața picturală. Aceasta este și prima trăsătură caracteristică a liniei bizantine. Adică, *raportarea* ei *oblică* la suprafața picturală, care dă naștere relației dialectice a figurii cu suprafața picturală și o proiectează spre privitor.

Ar putea, bineînțeles, cineva să se întrebe, aici, în ce măsură *oblicitatea* (n. tr.: așezarea după axe oblice) este ceva care caracterizează linia în sine. Adică, dacă nu cumva oblicitatea (n. t.: așezarea după axe oblice) privește numai locul liniei și nu și ipostasul ei? Bineînțeles, vom fi de acord în ceea ce privește raportarea liniei la suprafața picturală. Această raportare ne informează, însă, referitor la modul de existență al liniei, la "ființarea" ei. Așadar, aparține însușirilor (atributelor) ipostatice ale liniei. Și, în măsura în care maestrul bizantin, adesea sau chiar întotdeauna,

Schița 8
Folosirea liniei oblice pentru redarea plasticității

recurge la folosirea liniei oblice pentru a conferi plasticitate şi mişcare figurii, trebuie să acceptăm că *oblicul* este o caracteristică a linei bizantine.

De asemenea, pentru a se materializa lucrarea în perspectivă, se impune relația dintre linii (fie a unei linii față de axele imaginate orizon-tală şi verticală, fie a unei linii față de alte linii). Astfel, *capacitatea de raportare* (şi *relativitatea*) devin trăsături caracteristice ale liniei şi pentru motivele proiecției în perspectivă. Deoarece, după cum am menționat deja, şi pentru rațiuni ce țin de ritm, linia se relativizează şi slujeşte *întrepătrunderea reciprocă* activă a elementelor compoziției.

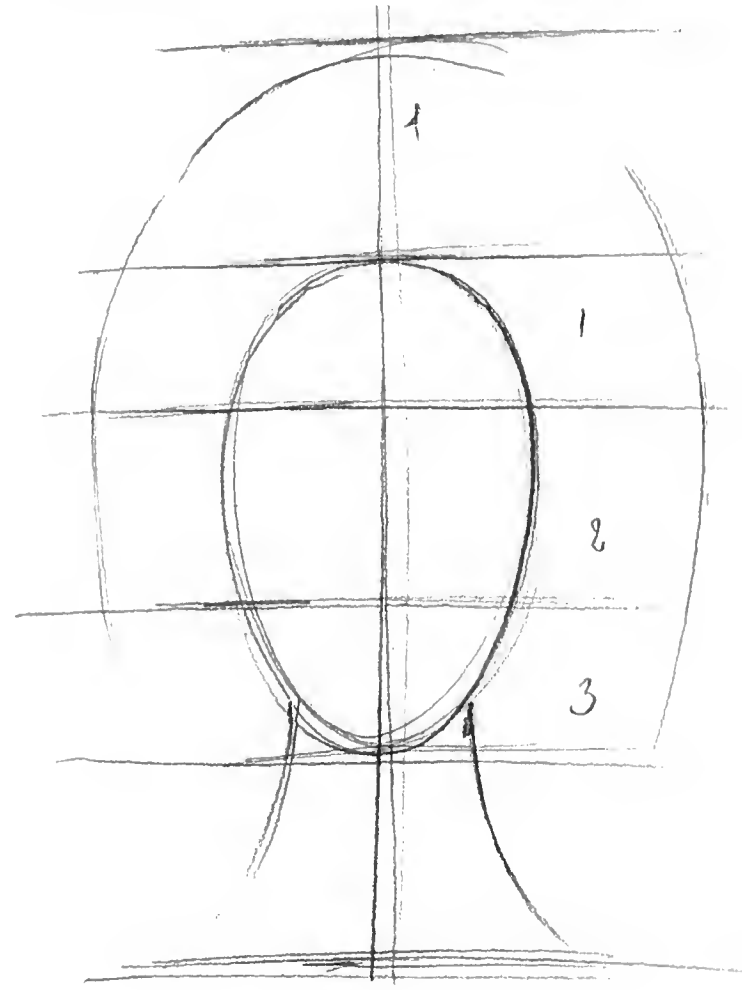


Linie curată cu putere de strălucire

Schița 9

În fine, trebuie să notăm că şi funcționarea în perspectivă cere de la linie să fie curată şi să aibă puterea de strălucire a unei *lame*, altfel neputând să proiecteze şi să mişte figurile dinspre suprafața pictată spre privitor. (vezi schița 9)

Desenul I. *Desenul chipului în poziție frontală*



Forma ovală a capului este aşezată simetric pe suprafața pictată. Curba părului are o mişcare similară cu cea a capului.

Chipul se împarte în trei părți egale (cea de a doua - nasul – este adesea mai mare). Secțiunea cu părul şi cea cu gâtul sunt egale cu secțiunea care cuprinde nasul.

Desenul Ia. *Chip frontal*

Comentariu

Chipul construit în poziție frontală este așezat simetric pe axul vertical care desparte figura.

Această simetrie adaugă echilibru chipului. Echilibrul este însă static. Astfel, figura apare nemișcată, fără energie, iar privirea celui înfățișat în icoană pare a fi pierdută și nici aceasta nu întâlnește pe privitor. Trece dincolo de el și se adresează la ceva care este în spatele lui.

Putem spune că această figură frontală este obiectivă,[1] există ca un obiect, în sensul că stă în fața privitorului, fără să arate o energie sau o mișcare către acesta.

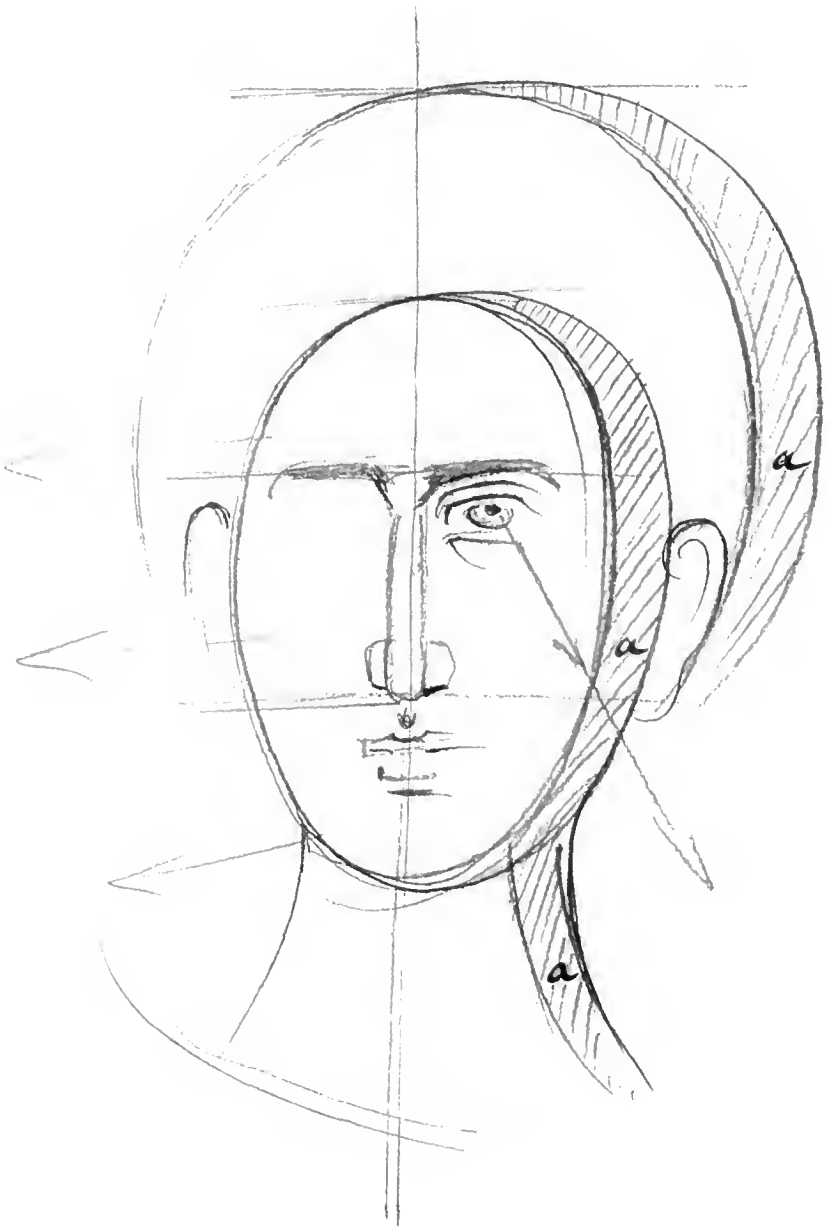
Astfel de chipuri întâlnim adesea în perioada pre-iconoclastă, în timp ce după iconomahie devin din ce în ce mai rare și sunt înlocuite de chipuri așezate dinamic pe suprafață.

Din acest motiv, chipurile frontale nu ne vor mai preocupa în continuare.

---

[1] În limba greacă cuvântul obiectiv înseamn[illegible]

Desenul II. *Frontalitate dinamică*



Comentariu

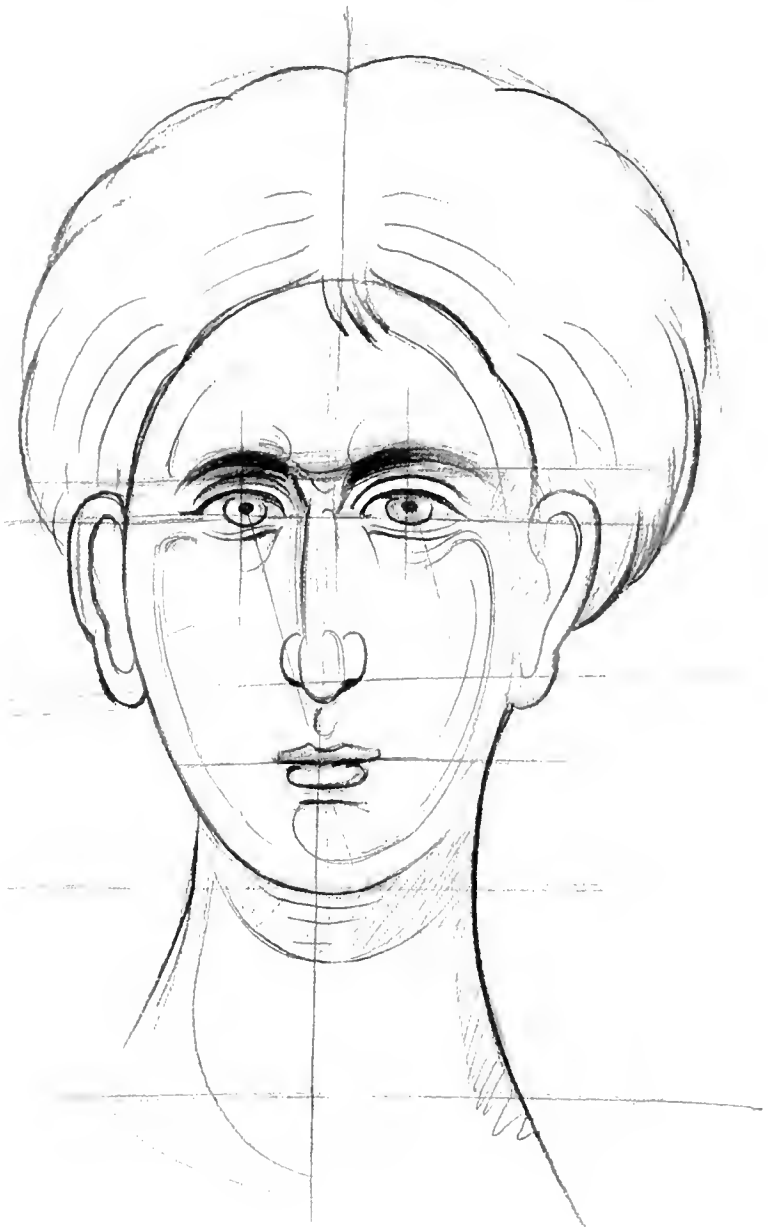
Chipul se mişcă spre stânga. Astfel, partea dreaptă a chipului se lărgeşte cu indicele ***a***. Această aşezare asimetrică pe ax dă senzaţia mişcării dinspre suprafaţa pictată către privitor. Dat fiind că nu există adâncime, această mişcare are ca rezultat ieşirea figurii către spaţiul privitorului. Privirea se mişcă în direcţie inversă faţă de cap. De aici rezultă două forţe opuse, două energii care se echilibrează reciproc. Se realizează, astfel, un echilibru dinamic. Chipul tinde să plece şi totuşi este mereu aici şi, deşi, este mereu aici tinde mereu să plece. Mişcarea este timpul. Oprirea este veşnicia. Întâlnirea lor este prezentul.

Dincolo de acestea, cu ajutorul *frontalităţii dinamice* artistul bizantin reuşeşte să pună în legătură chipul pictat cu privitorul, în asemenea grad încât chipul înfăţişat însoţeşte pretutindeni pe privitor. Astfel, cel înfăţişat în icoană *devine prezent*, există, nu numai în acelaşi spaţiu, dar şi în acelaşi timp cu privitorul. Există către acesta, datorită acestuia şi prin acesta.

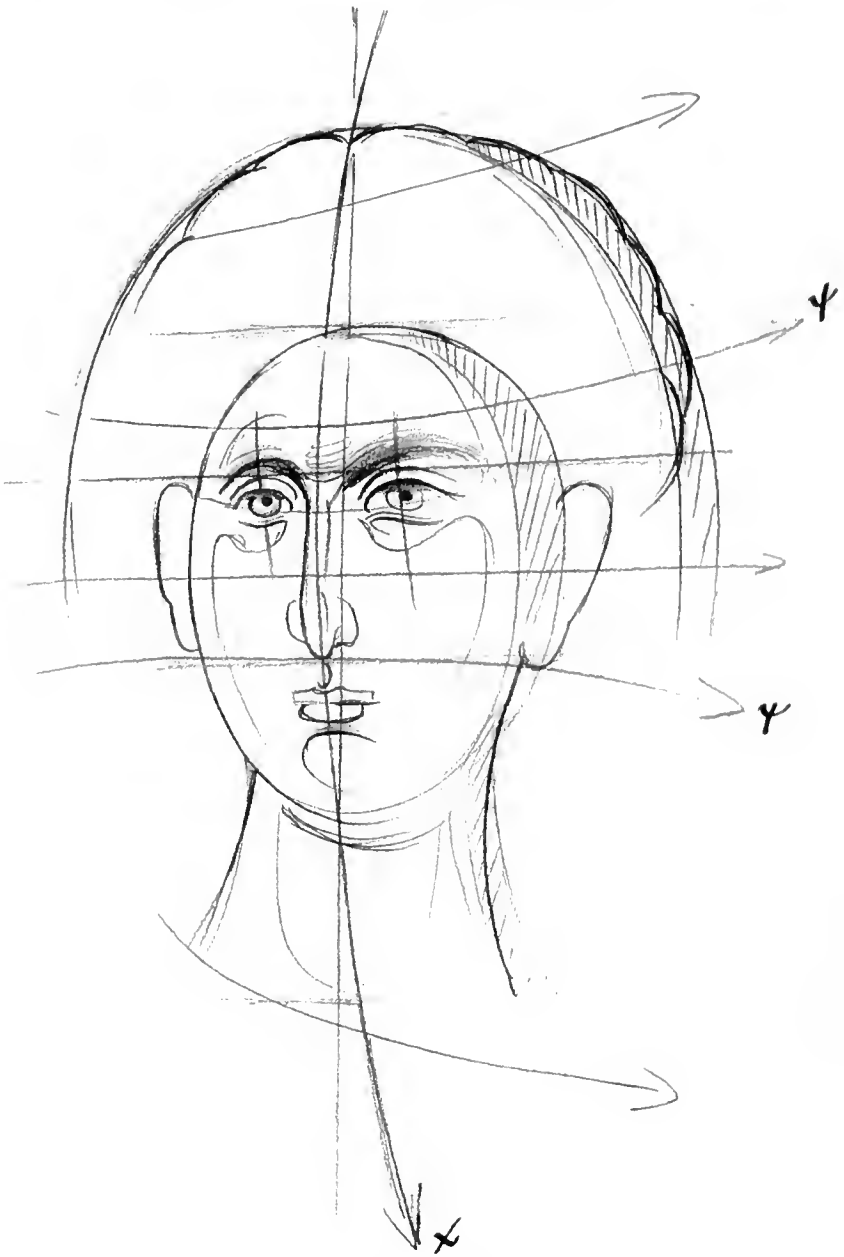
Acest lucru se reuşeşte deoarece în faţa icoanei se creează un con optic cu forţele care ies din suprafaţa pictată şi care izvorăsc din chipul pictat. În interiorul acestui con optic intră privitorul, care intră în legătură cu chipul pictat şi devine parte a lucrării de pictură.

Forţele care contribuie la crearea acestei situaţii sunt mişcarea capului, privirea, dar, după cum o să vedem mai jos, şi culoarea lucrează în această direcţie. În fine, linia însăşi, şi calitatea ei, contribuie substanţial la proiectarea figurii către privitor şi la crearea comuniunii dintre ei. Exact acest lucru îl vom arăta acum, prezentând ultima fază a frontalităţii dinamice.

Desen IIa. *Frontalitate dinamică cu axe drepte*



Desen III. *Frontalitate dinamică cu folosirea axelor curbe*



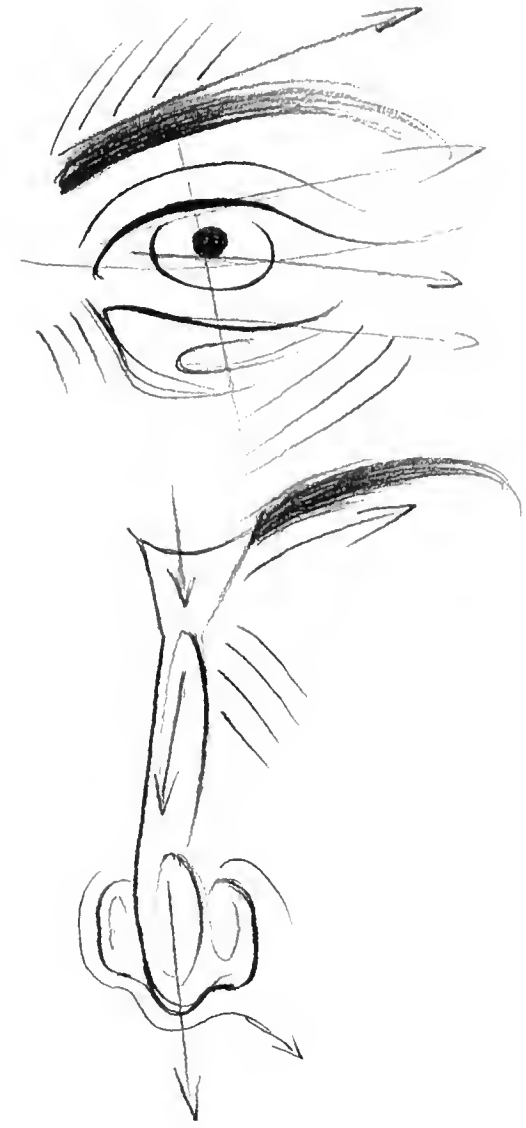
Comentariu

Chipul este construit în poziție frontală în modul dinamic pe care l-am descris. Caracteristicile însă, precum și lumina, sunt dispuse pe suprafața picturală după axe curbe. Axul vertical (x) pornește de la jumătatea părului, iese către stânga în afara axului drept și în continuare coboară și revine spre ax către dreapta. Axele orizontale (ψ), din centrul chipului în sus se mișcă ascendent, în timp ce, din centrul chipului în jos se mișcă descendent, bineînțeles cu devieri ușoare de la orizontală. În modul acesta, foarte răspândit în perioada Paleologilor (Panselin, Sf. Nicolae Orfanos), toate elementele chipului capătă forță și evită nemișcarea, care caracterizează frontalitatea dinamică simplă. În această situație, avem folosirea funcționalității în perspectivă a liniei, despre care am vorbit mai sus. Elementele caracteristice adică, se desenează poziționându-se oblic pe suprafață. Întrucât însă, cerința finală este echilibrul și ritmul, pentru aceasta se mișcă oblic în jurul axelor (orizontală, verticală), în așa fel încât să existe echilibru și ritm.

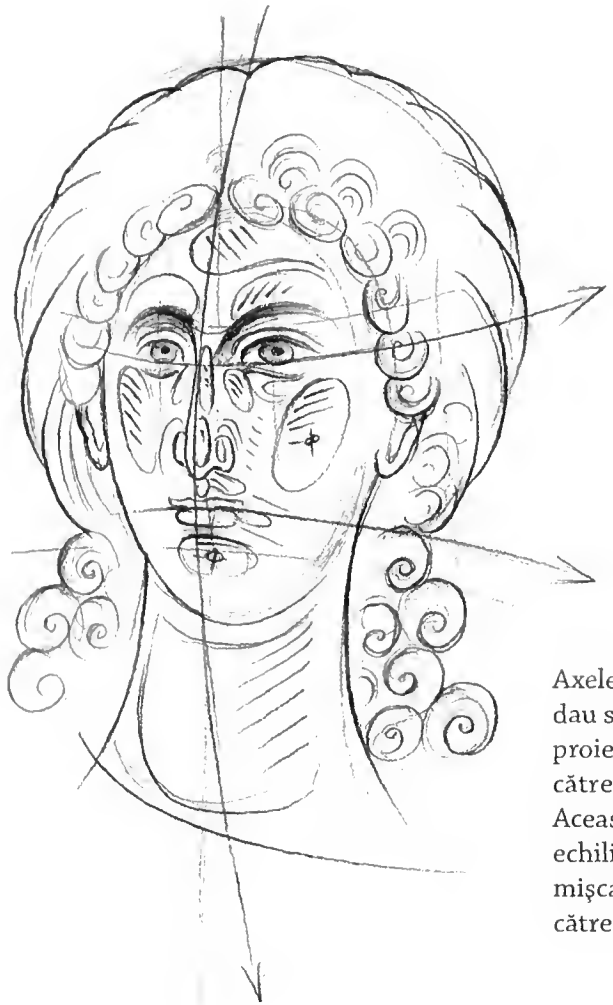
La ochi spre exemplu, există un echilibru interior al forțelor, la fel la nas, dar și la oricare alt element component, după cum se poate vedea în desenul ce urmează (vezi desenul IV).

Rezultatul final este o realitate plastică, care în interior este caracterizată de: curăție, deoarece contrariile și mișcările despărțitoare au fost îndepărtate, unitate care se realizează prin ritmul, prezent în toate elementele care alcătuiesc chipul, și prin mișcarea către privitor, datorită căruia există. Aceste caracteristici privesc nu doar linia ci și culoarea.

Desenul IV



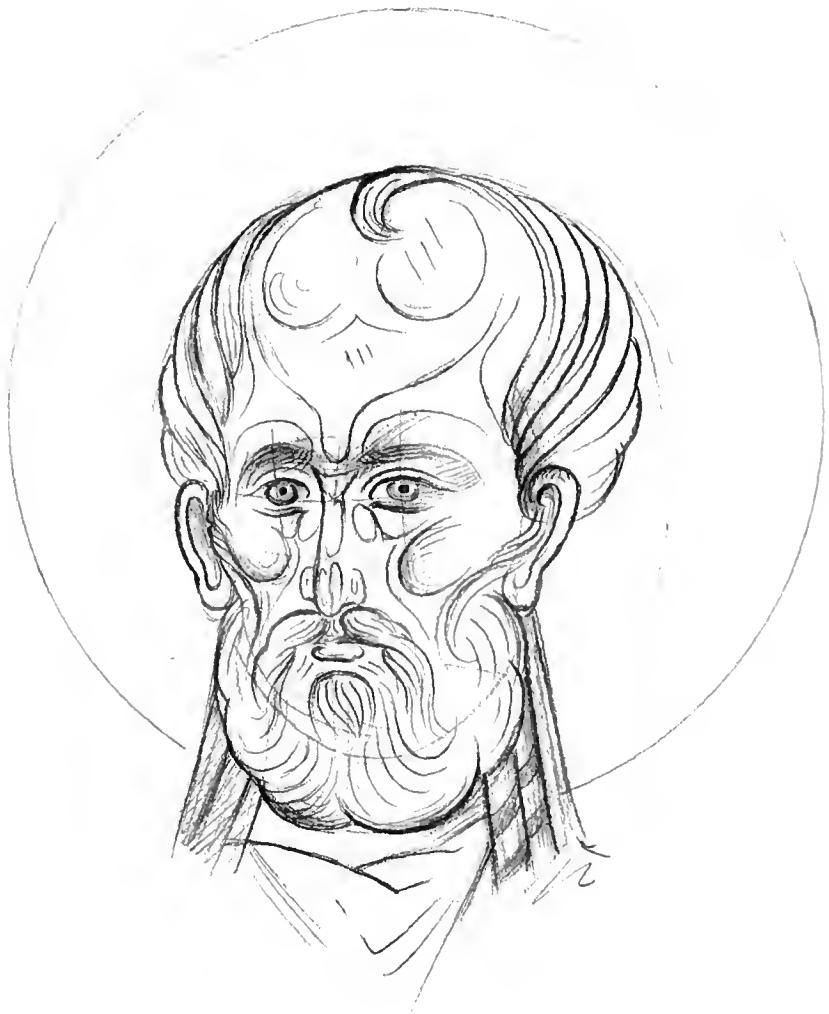
Desenul V.



Axele curbe
dau senzația
proiectării luminii
către dreapta.
Această forță
echilibrează
mișcarea chipului
către stânga.

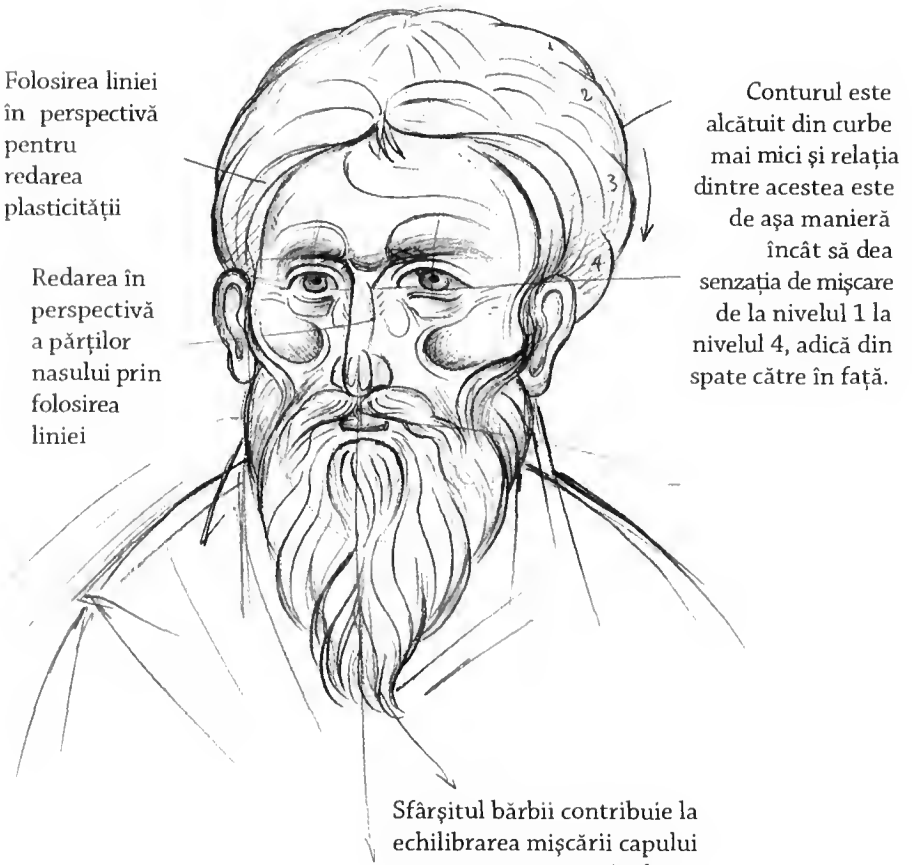
Desen care arată mișcarea luminii în interiorul chipului precum și mișcarea pensulei, care,de asemenea, funcționează dinamic și în perspectivă, contribuind la ritmul chipului.

Desenul VI



Desenul VII.

Referitor la desenarea părului şi a bărbilor



Comentariu

Desenul părului şi al bărbilor este deosebit important şi contribuie foarte mult la ritmul figurilor. Astfel, conturul nu trebuie să prezinte întreruperi în mişcarea liniei. Trecerile trebuie să fie liniştite şi să păstreze curgerea mişcării. Chiar şi la contur, care trebuie să constituie o formă deplină, nu eliptică, linia trebuie să fie analizată de aşa manieră, încât, prin legătura potrivită dintre liniile mai mici, să fie redată mişcarea şi raportarea formei spre privitor.

Aici, trebuie să menționăm că, întrucât capul sfinților este înconjurat de aureolă (cununa de lumină), este necesară o atenție deosebită în redarea desăvârşită a conturului părului. Şi aceasta din cauză că cercul aureolei funcționează ca element de raportare şi fiind o formă perfectă scoate în evidență imperfecțiunile conturului părului. Este nevoie, deci, de o atenție specială în acest punct.

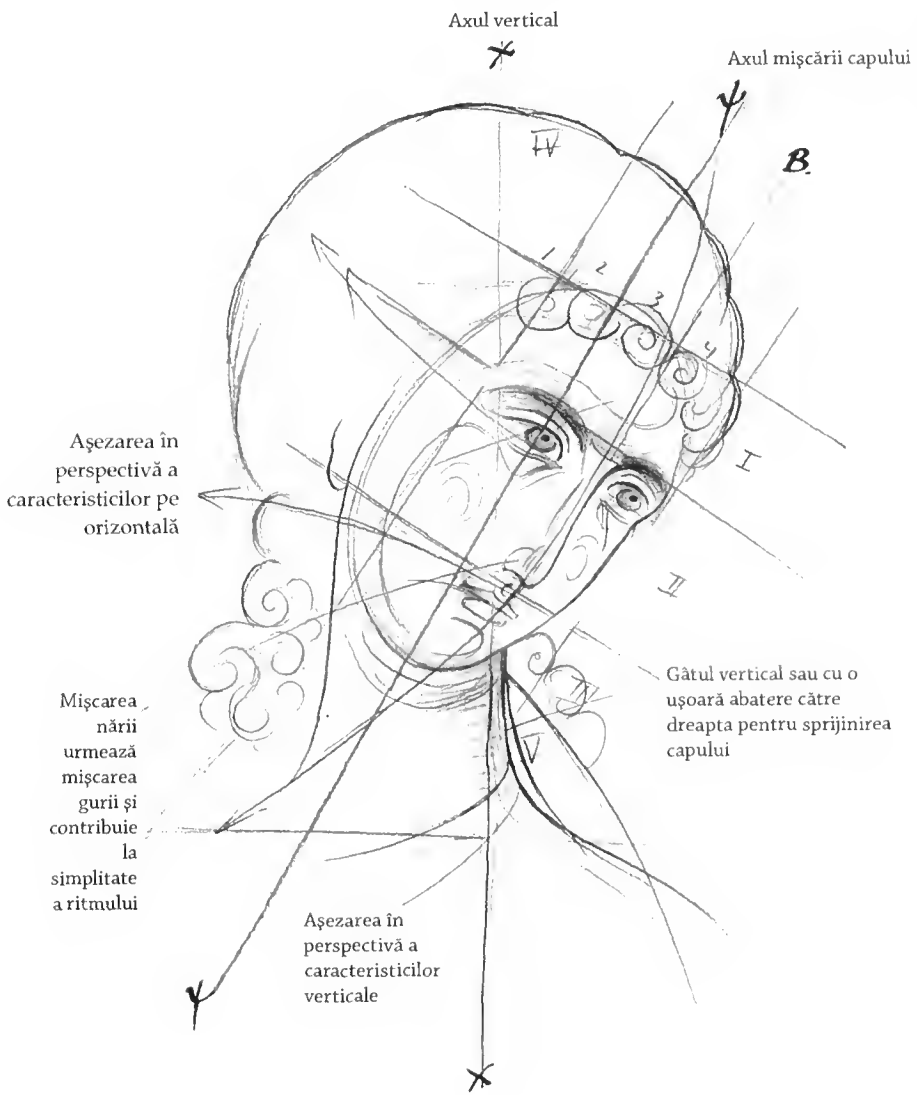
În interior, părul şi barba se modelează prin folosirea în perspectivă a liniei. Adică, formele distincte le scriem oblic pe figură.

Bineînțeles, realizarea ritmului este şi aici miza principală, astfel încât toate, înăuntrul bărbii şi părului, să aibă un numitor comun, care să urmeze chipul în ritmul său.

Nereuşita în realizarea ritmului comun la păr, barbă şi la chip (ceva care nu este rar) are ca rezultat ruperea unității şi scăderea capacității de proiectare şi de intrare în relație a figurii.

La fel de des se întâmplă ca forța şi plasticitatea părului să fie inferioare forței şi plasticității chipului. Atunci, forma chipul se rupe violent de suprafață şi creează o senzație de neliniște şi tensiune. Acest lucru trebuie evitat.

Desenul VIII. *Desenarea capului în poziția de 3/4*



Comentariu

Este o poziție foarte mult folosită, mai ales în comp
ziții unde este evitat profilul și frontalitatea. Și aceasta d
cauză că, cele două poziții fie nu creează legături între chipu
și elementele compoziției (frontalitatea) fie nu au posibilitat
raportării sau intrării în relație cu privitorul (profil). Profil
mai ales, pare să fi fost încărcat cu un plus de semnificaț
din cauza neputinței sale de a propune pe cel înfățișat
icoană și, în consecință, de a realiza legătura între icoană
privitor. Astfel adesea, dar nu întotdeauna, erau reprezenta
în profil chipuri lipsite de sfințenie, ca Iuda de exemplu.

De multe ori însă, fie din cauza locului (conca altarulu
fie din cauza necesităților compunerii (Cina cea de Tain
unde jumătate dintre apostoli stau cu spatele la privitor) sun
redate în poziția profil și alte chipuri (apostoli, de exemplu).

Poziția 3/4 se folosește deci copleșitor de mult
compozițiile bizantinilor. Și aceasta pentru că, într-o astfel d
poziție, chipul și trupul sunt poziționate oblic pe suprafaț
având în felul acesta o legătură dialectică cu suprafața și, pri
urmare, se mișcă dinspre aceasta către privitor.

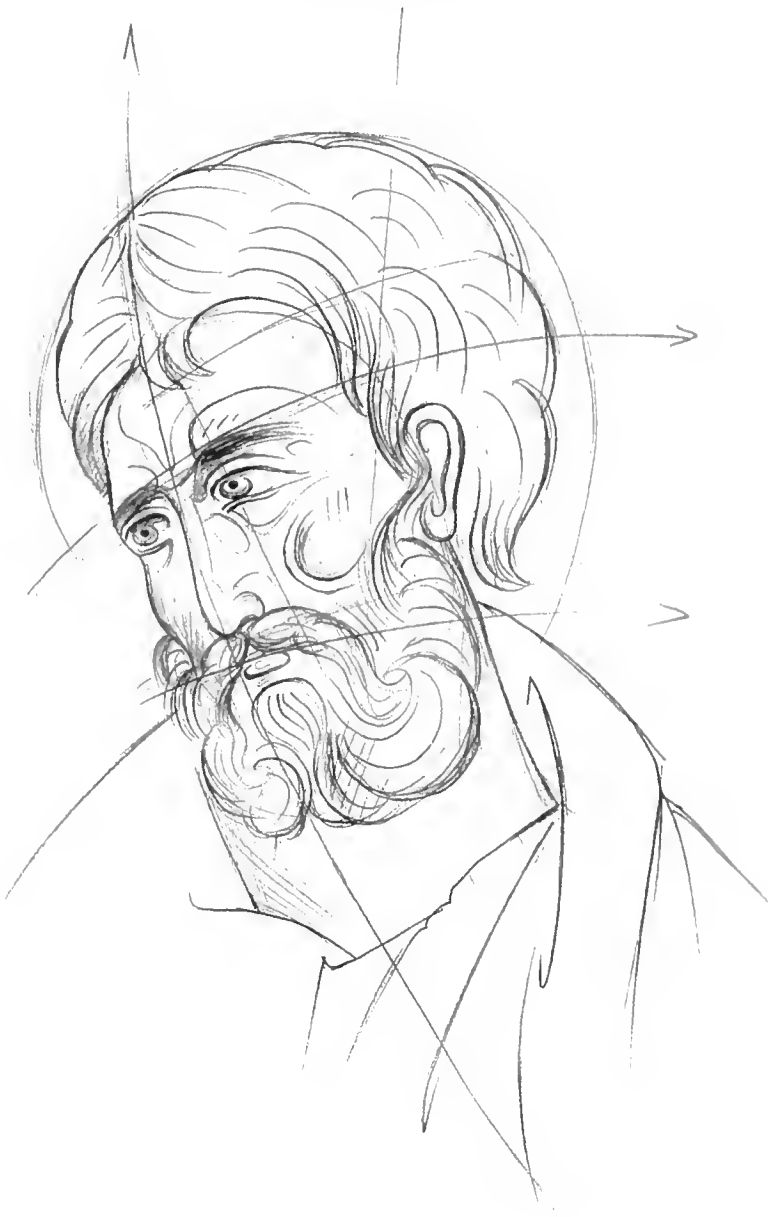
De obicei chipurile care stau în această poziție fie arat
cinstire și respect (adică se apleacă înainte) fie privesc în sus

În primul caz desenăm astfel: trasăm axul vertical
apoi axul mișcării capului. Pe acesta așezăm simetric form
ovală a chipului. O împărțim în trei părți și apoi adăugăm
parte sus pe axul vertical și o parte jos, pentru gât. Desenăm
o formă rotundă pentru păr care se așează ca o cunună p
chipul și are legătură dialectică cu acesta, pentru că părul
spre deosebire de chip, pare nemișcat.

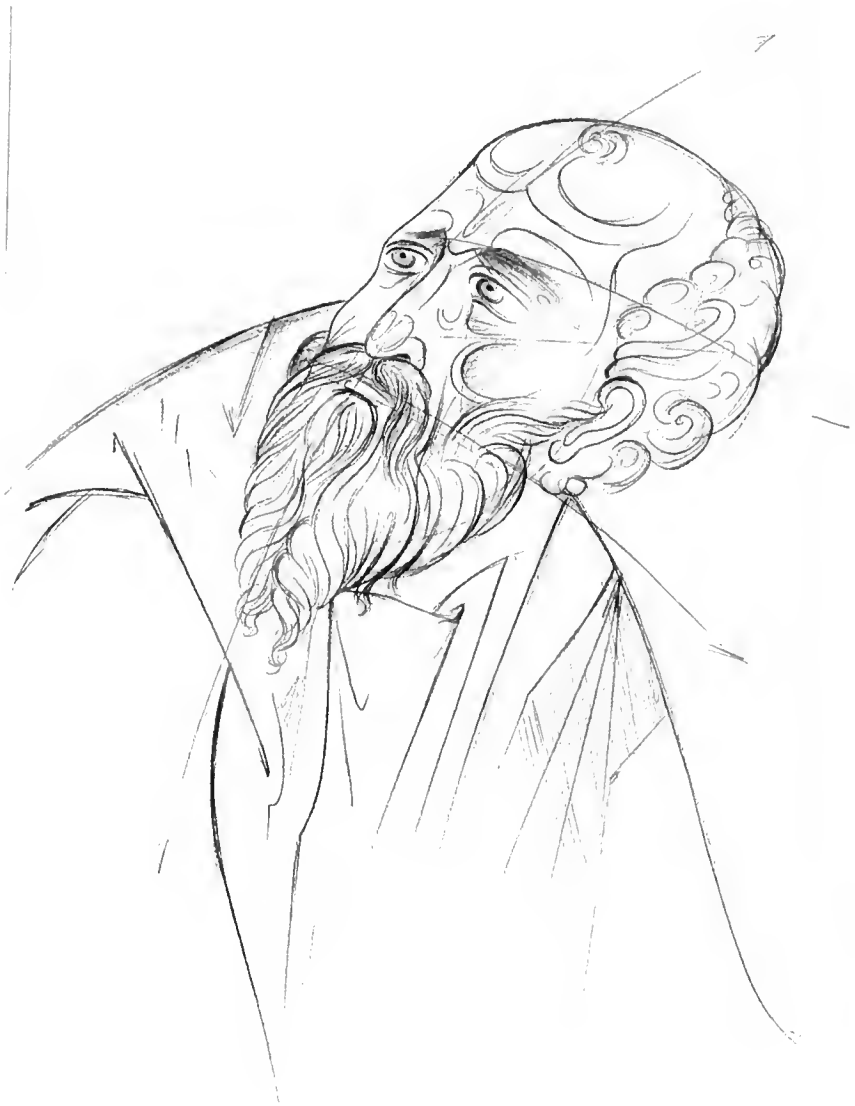
Despărțim apoi forma ovală a chipului în patru părți pe verticală. Luăm trei din patru şi pe axul B desenăm nasul.

După aceea, desenăm axe curbe verticale şi orizontale pentru a izbândi, ca şi în poziția frontalității dinamice, o mişcare intensă a figurii către privitor şi ritm. Desenăm elementele caracteristice ale chipului care este înfățişat cu grijă, pentru a nu se altera şi falsifica asemănarea elementară care este cerută pentru păstrarea identității ipostatice unice a sfântului înfățişat în icoană.

Desenul VIIIa.



Desenul VIIIb.



Desenul VIIIc

La chipurile 3/4 care privesc în sus, partea a cincea (părul) se adaugă pe axul orizontal.

Măsurile figurii umane

În tradiția picturii bizantine, deosebit de bogată în soluții stilistice și propuneri, se întâlnesc mai multe măsuri. Astfel, găsim imagini construite din 6 sau 7 dar și din 8 sau 9 capete (măsura capului). Există, totuși, și cazuri (mai ales în picturi din perioada comnenă), unde se observă și exagerări ale măsurilor figurii umane, care se construiește chiar și cu 10 capete. Acestea însă sunt rare. Bizantini păstrau, de regulă, măsura și lucrau cu 7 sau 8 capete. Acestea sunt și cele mai grațioase, vioaie și dinamice figuri.

În desenul nostru care urmează, figura umană este construită cu 8 capete, aproximativ. Picioarele ocupă 4, iar bazinul și partea de sus a trupului, împreună cu capul, restul de patru.

În calcul nu este inclusă talpa care măsoară aproximativ cât chipul (fără păr).

Lățimea corpului (fără mâini) este aproximativ 1/2 din cap.

Lungimea mâinii, cu palma deschisă, este de 3 - 3½ capete.

Aceste analogii nu sunt, bineînțeles, absolute și pot varia de la o școală de pictură la alta, sau și de la un pictor la altul chiar dacă aceștia aparțin aceluiași curent plastic.

Construcția formei și a unei figuri cu un singur chip.

Cele menționate aici privesc icoanele și picturile murale care înfățișează o singură persoană. În compoziții în care sunt înfățișate mai multe persoane funcționează alte canoane despre care o să vorbim în altă parte.

Icoana care înfățișează un singură persoană se construiește dinamic pe suprafața de pictat, așa încât chipul să se poată desprinde de aceasta și să se adreseze privitorului. Ideal este să se miște spre stânga, iar privirea, care alcătuiește forța ce echilibrează trupul, să se miște spre dreapta. Această poziție este cea mai bună pentru că așa se dă impresia privitorului că privirea sfântului înfățișat în icoană vine către el și, de asemenea, dă sentimentul de familiaritate, intimitate. Aceasta se întâmplă pentru că, în cultura noastră, neam obișnuit să percepem mișcarea indicată de verbul „a veni", când ceva se mișcă de la stânga spre dreapta. În timp ce, când direcția mișcării este de la dreapta spre stânga, se dă impresia că ceva pleacă. Astfel, este bine ca icoana cu un singur chip să fie construită în așa fel încât privirea să vină către privitor și nu invers.

Bineînțeles, într-un ansamblu de pictură murală sau în situația în care avem un șir de sfinți întregi[2] atunci devine compoziție și se pot dezvolta alte raporturi între figuri și între trupuri. Independent de aceasta, însă, construirea chipului trebuie să fie cea a frontalității dinamice, încât să existe posibilitatea mișcării dinspre suprafața pictată înspre privitor.

În bogata tradiție a picturii noastre nu este rar nici contrapostul (contraposto), poziție în care, capul și trupul sunt așezate într-o mișcare de echilibrare reciprocă. Adică, dacă trupul se mișcă spre stânga, capul se mișcă spre dreapta. În acest caz, privirea se va mișca echilibrând mișcarea capului, adică spre stânga.

Menționăm aici că poziția frontalității dinamice, chiar dacă se întâlnea și înainte de iconoclasm, s-a consacrat

regulă după iconoclasm şi nu a mai fost părăsită niciodată de atunci. Motivele consacrării acestei poziţii sunt multe şi nu ne vor preocupa aici. Totuşi, bizantini o împrumută, cum au făcut şi cu alte elemente plastice, din bogata artă clasică şi elenistică, în timpul „renaşterii" din perioada dinastiei macedonenilor, după sfârşitul iconoclasmului.

Cel mai probabil, lipsa chipurilor modelelor, datorată distrugerii vechilor icoane de către iconomahi, a condus pe artiştii bizantini spre statui şi manuscrise vechi, de unde au extras soluţii plastice.

Acum, cu privire la ritmul figurii întregi, care este întâi de toate o reuşită ce ţine de desen, facem următoarele observaţii:

După cum am menţionat deja, ritmul este modul de existenţă al icoanei către privitor. Este mişcarea care uneşte aceste două extreme ale lucrării de pictură şi le leagă în aşa fel încât amândouă să devină părţi neînstrăinabile ale aceluiaşi întreg, ale evenimentului plastic care se numeşte icoana ortodoxă.

Din acest motiv, artiştii bizantini au făcut astfel de opţiuni plastice (împrumutând elemente mai ales din bogata artă greacă a trecutului) care să slujească tocmai ritmul figurilor. Acelaşi lucru s-a întâmplat şi în cazul „poziţiei" figurii întregi. Au preferat, astfel, „poziţia" clasică în formă de S, întâlnită cel mai frecvent în tradiţia veche clasică şi elenistică.

În această „poziţie" trupul şi capul se încadrează într-o formă de S deschis sau *S inversat* (în funcţie de mişcarea corpului) în aşa fel, încât trupul să dea impresia că se şi mişcă, dinamic, dar şi stă. În acelaşi timp se reuşeşte şi o minunată curgere-ritm în organizarea interioară a veşmintelor care creează, prin urmare, premisele pentru ieşirea şi relaţionarea icoanei cu privitorul. Să vedem cum se ajunge la acest rezultat plastic.

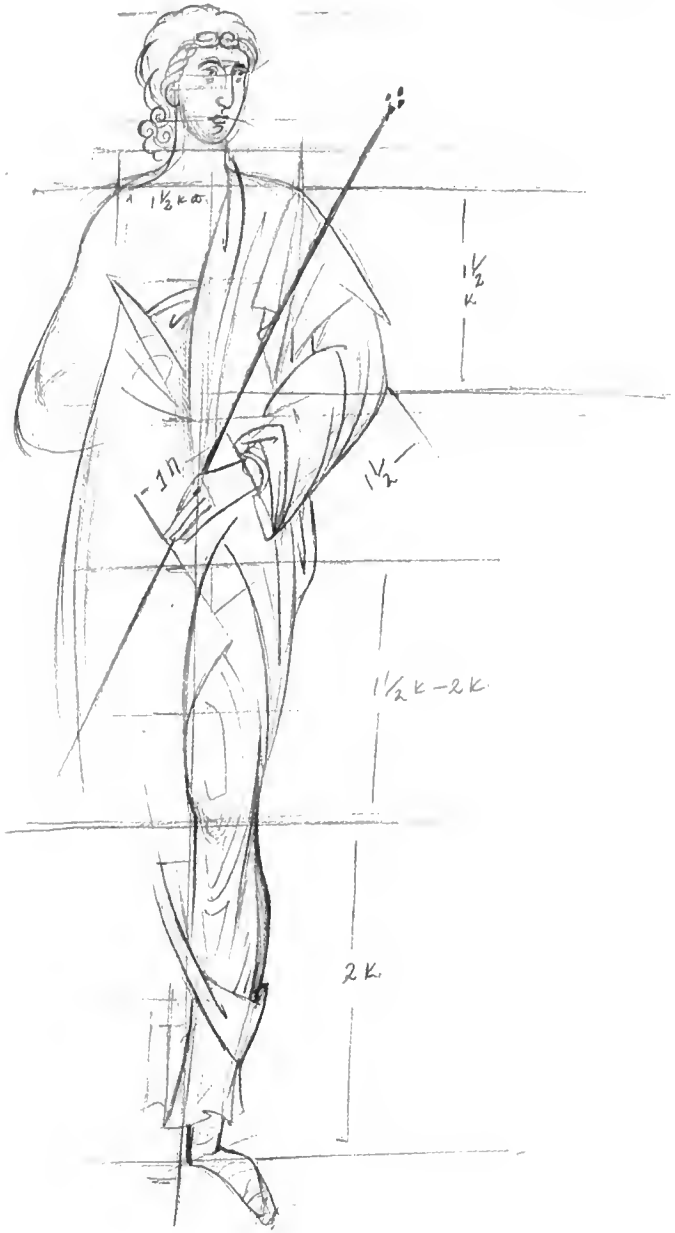
Trupul se poziţionează dinamic pe axul vertical, adică nesimetric. Mişcarea corpului se dă spre dreapta sau spre stânga în funcţie de situaţie. Corpul se sprijină pe un picior, cu călcătura pe lungimea axului vertical care desparte corpul. Celălalt picior se mişcă uşor către înapoi şi în direcţia opusă celei a corpului. La figurile cu un singur chip, izolate, de obicei mişcarea piciorului liber este în aceeaşi direcţie cu ceea a privirii şi a luminii.

Capul, încadrat şi acesta în ritmul S-ului, este caracterizat de o uşoară aplecare către în jos.

În acest mod, tot trupul dobândeşte ritm şi toate elementele sale funcţionează plastic, adică participă activ la misiunea lucrării de pictură de a crea senzaţia că sfântul înfăţişat în icoană este prezent.

Această poziţie a S-ului este folosită foarte des şi în compoziţii, dacă, bineînţeles, serveşte funcţionarea elementelor plastice.

Desenul IX. *Figură umană măsurată cu 8 capete*



Desenul IXa. *Figură construită dinamic în poziția S-ului invers*

Talpa nu se mișcă pe orizontal ci pe un ax care deviază. Asta dă posibilitatea mișcării de pe suprafața pictată.

Desenul IXb. *Figură şezând*

Ceea ce necesită o atenție specială la această „poziție sunt măsurile corpului. În special pentru figurile şezând car sunt construite în 3/4 trebuie să ținem seama de adâncime corpului care nu se vede la figurile frontale în picioare. Astfel adăugăm de la o jumătate de cap până la un cap la corpu omului şi socotim piciorul lăsând, de asemenea, cam un cap pentru aceleaşi motive.

În rest, sunt valabile măsurile figurii, aşa cum le-am menționat deja.

Alt aspect despre care trebuie să vorbim, de asemenea, este *desenarea în perspectivă a trupului*. La fel ca la clădiri sau la peisaje, bizantinii desenează corpul uman astfel încât unghiurile de fugă să se mişte către spațiul privitorului. Astfel, se oferă posibilitatea orientării către privitor prin culoarea-lumină. În desenul în perspectivă – pe care îl numim *relativ*, deoarece pune în relație şi comuniune pe cel înfățişat în icoană şi pe privitor – cele din spate se desenează sus şi cele din față se desenează jos.

În sistemul de perspectivă, pe care, ca desen, bizantinii l-au moştenit de la arta antichității târzii, unghiurile de fugă nu se întâlnesc într-un oarecare punct de concentrare, după cum se întâmplă în perspectiva liniară renascentistă. Dimpotrivă, sunt chiar deviante şi creează un con optic în fața lucrării. Un con optic al forțelor şi al energiilor în interiorul căruia intră privitorul şi devine parte a lucrării de artă.

Faptul că unghiurile de fugă nu se întâlnesc în fața lucrării într-un punct de concentrare ne obligă să nu acceptăm ca justă erminia care consideră că perspectiva bizantinilor este inversă.

Şi, bineînțeles, nu acceptăm nici cealaltă erminie

pentru că vedeau „din afară" (de sus) lucrurile. Această teorie, deşi are elemente corecte, nu este valabilă, deoarece nu explică mişcarea unghiurilor de fugă. P. Mihelis observă corect că lucrurile se desenează ca şi cum sunt văzute din înalt, dar aceasta nu este suficient pentru a explica felul în care bizantinii desenează în perspectivă figurile lor.

Nu pictează după logica naturalistă, observând lumea cu privirea lor. Figurile lor sunt luate din natură, dar felul în care sunt aşezate pe suprafaţa picturală şi se dezvoltă stilistic nu are nici o legătură cu vederea naturalistă a lumii şi nici cu asemănarea faţă de figurile naturale.

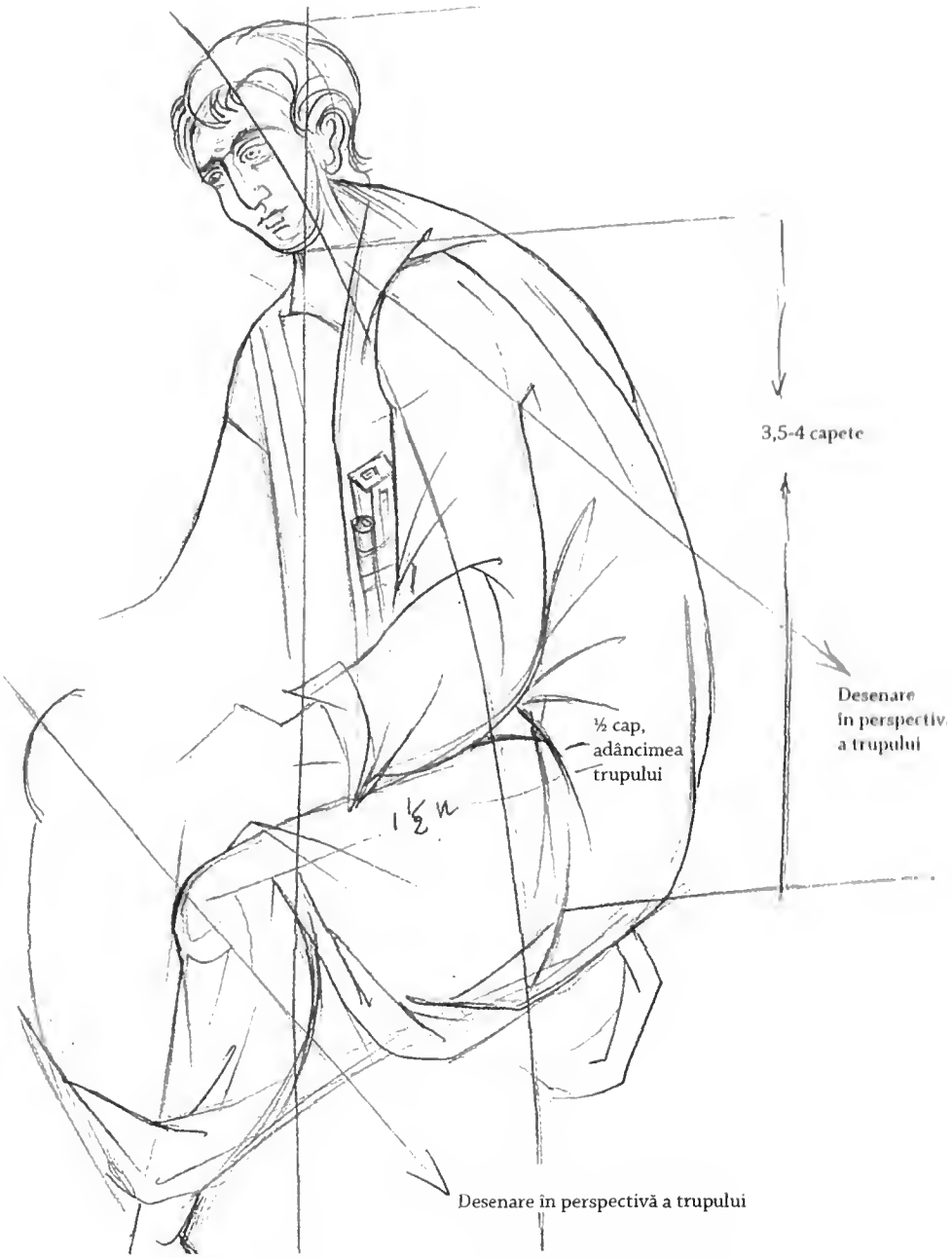
Bizantinii desenau în perspectivă având ca singur criteriu prezenţa plastică a figurii şi raportarea ei la privitor. Mai mult chiar: cu intenţia de a lega icoana de privitor.

Tocmai de aceea modifică desenul figurilor şi mişcă radial unghiurile de fugă încât să creeze conul optic (spaţiu pictural) care îi slujeşte.

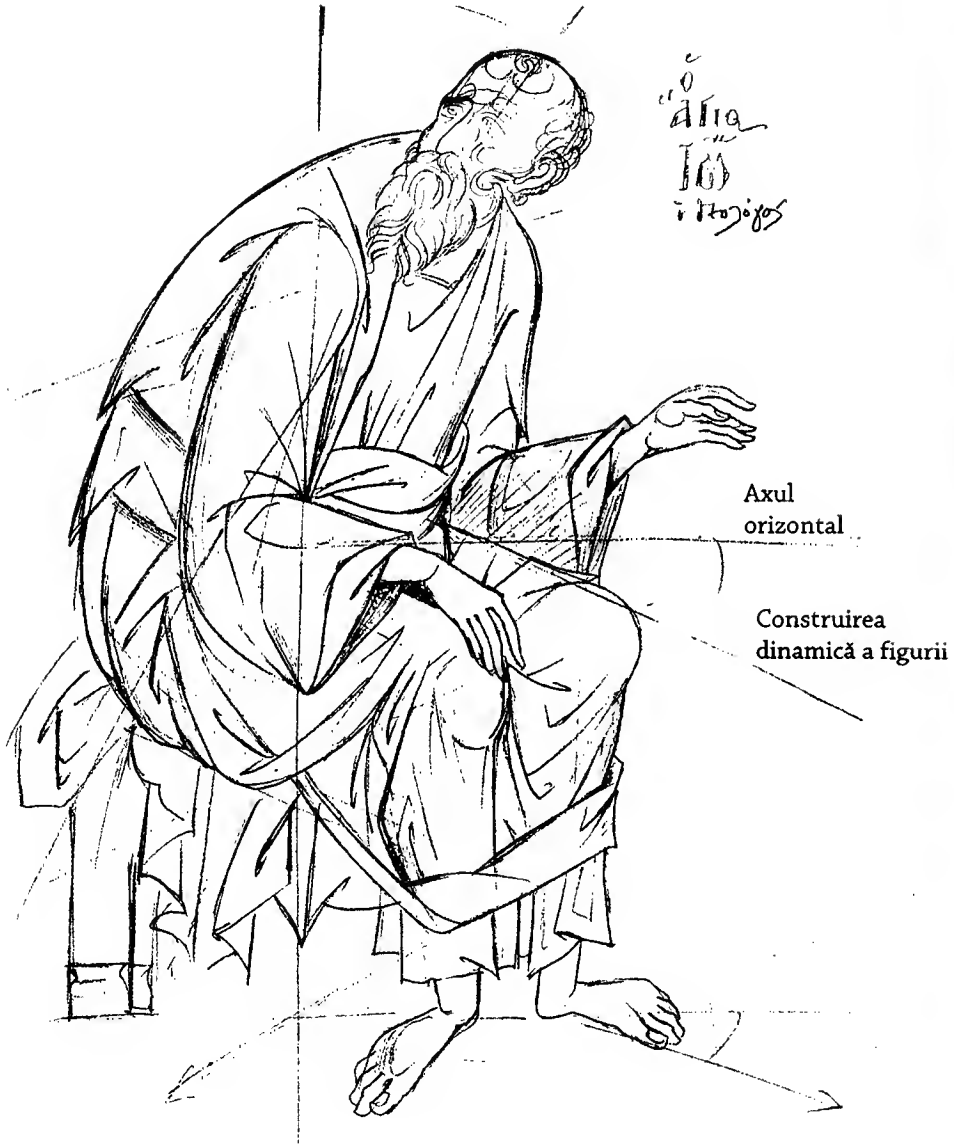
Astfel, la desenarea corpului, umerii şi genunchii se desenează plecând de la filosofia perspectivei pe care am descris-o, părţile din faţă desenându-se jos şi cele din spate sus. În felul acesta, figurile sunt puse în relaţie cu privitorul şi se mişcă către acesta.

Desenul în perspectiva care pune în evidenţă relaţia suprafeţei picturale cu privitorul se aplică mai puţin la figurile întregi în picioare.

Desenul X. *Figură şezând*



Desenul Xa.



Desenul XI. ***Desenul peisajului şi al cladirilor***

Comentariu

Desenul peisajului (teren, munți, ape) şi al clădirilor urmează filosofia pe care am descris-o deja. Figurile se analizează în forme mai mici care, în continuare, se aşează într-o legătură ritmică şi se adresează privitorului, folosindu-se desenul potrivit în perspectivă potrivit. Astfel, vedem munții alcătuindu-se şi căpătând formă de scară, care este dictată de necesitatea organizării ritmice a figurii şi de necesitatea ieşirii figurii către privitor.

Acelaşi lucru îl vedem la clădiri, unde se vede foarte bine aplicarea perspectivei de relaționare. Dar şi la ape este valabilă aceeaşi filozofie plastică. Astfel, vedem apa analizată în forme mai mici care creează între ele legături ritmice.

Perspectiva de relaționare în cazul pământului este redată în principal prin lumină. Astfel, într-o succesiune de planuri paralele, care formează terenul (pământul), lumina intră în primul plan şi cel mai puțin luminat loc (proplasma) intră în spate. În acest fel se dă impresia că terenul se mişcă dinspre suprafața pictată către privitor. Despre acest subiect vom vorbi, însă, mai jos, când ne vom referi mai pe larg la rolul culorii-lumină în icoană.

DESPRE COMPOZIȚIE ÎN TRADIȚIA BIZANTINĂ

Când avem de pictat chipuri sau figuri umane, problema compoziției este uşoară. Şi aceasta pentru că, în aceste cazuri, locul părților care alcătuiesc împreună reprezentarea respectivă este dat. Astfel, este de la început cunoscut unde vor fi poziționate pe chip sau pe trup diferitele elemente componente

În aceste cazuri, compoziția nu are în vedere locul elementelor componente ci, după cum am semnalat deja, are în vedere, în principal, modul de existență între ele al elementelor componente şi modul de existență al acestora împreună, către un al treilea, adică privitorul.

Putem spune fără să greşim, credem, că, la chipuri şi la figuri, arta bizantină urmează în mare măsură înfățişarea naturală. În ciuda oricăror intervenții şi modificări stilistico-estetice pe care le-ar aduce, se îngrijeşte să nu piardă înfățişarea naturală. Iar motivul este evident. Exagerarea ar fi stricat asemănarea reprezentării plastice (al celui înfățişat în icoană) cu înfățişarea naturală, care după învățătura Bisericii este icoana unui chip şi îl înfățişează, adică, arată existența sa, fără ca, bineînțeles, să-i descrie substanța. (Vezi în acest sens lucrarea noastră *Icoană, iconizare, a iconiza,* apărută la Editura Armos). Prin urmare, fiecare om (şi aceasta priveşte şi pe Hristos, pentru că şi El este om desăvârşit) este reprezentat, este arătat adică, cu înfățişarea ipostasului său. Această înfățişare este unică şi nu poate fi schimbată. Când artistul bizantin încearcă să picteze sfinți, dar şi alte chipuri sau lucruri, nu poate să anuleze în înfățişările lor plastice asemănarea cu

modelul lor, cu prototipul lor. (Cauza paradigmatică a icoanei, după sfântul Nichifor este chiar cel reprezentat în icoană, mai concret, înfățișarea lui.) Soluțiile plastice și felul de a picta se pot modifica (în realitate, acestea purifică și pune în relație pe cel înfățișat în icoană cu privitorul), dar nu pot fi atâtea și de așa natură încât să distrugă asemănarea.

Aceasta explică și de ce bizantinii nu au o abundență de tipuri iconografice, adică înfățișări, pentru același chip. Așa ceva, pentru percepția lor, ar fi însemnat desființarea icoanei însăși, deoarece ar fi afectat unicitatea figurii și deci a ipostasului celui înfățișat în icoană.

Dar să ne întoarcem la tema noastră.

În cazul chipurilor și reprezentărilor izolate, compoziția este dată și determinată de înfățișarea naturală. Ce se întâmplă, însă, în cazul compozițiilor mai complexe, care înfățișează evenimente din Iconomia dumnezeiască? Sigur, și aici, chipurile care participă la eveniment sunt date, iar figurile lor stabilite. Însă, aici, există marea problemă a locurilor pe care chipurile le ocupă pe suprafața de pictat.

Se pune, deci, problema locului părților componente, al elementelor distincte ale unei compoziții.

Problema devine încă și mai mare, dacă mai luăm în considerație și faptul că artistul bizantin nu gândește naturalist și nu folosește coordonatele spațiului și ale timpului pentru a compune. Dacă ar fi luat în considerare aceste coordonate, ar fi găsit foarte ușor locul figurilor și al lucrurilor în spațiu precum și relația dintre ele.

Este nevoie să căutăm logica cu care iconograful-pictor bizantin compune. Să cercetăm, adică, gândirea în

funcție de care el așează pe același câmp sau plan chipuri și lucruri care nu s-au întâmplat în același moment al timpului și care nu au comunicat între ele.

Adesea, bineînțeles, sunt invocate argumente teologice pentru a fi explicată această depășire a limitărilor spațiale și temporale și se face trimitere la caracterul minunat al energiilor dumnezeiești. Mă tem însă, fără fireşte să pun sub semnul îndoielii lucrarea minunată a energiilor lui Dumnezeu în Iconomia dumnezeiască, că astfel de trimiteri nu sunt suficiente pentru a înțelege ceea ce se întâmplă în compoziția icoanei bizantin-ortodoxe. Și aceasta pentru că o astfel de argumentare nu explică deloc cum și unde se așează elementele componente ale unei compoziții. Subliniază, numai, faptul că, datorită caracterului minunat al energiilor dumnezeiești, nu se supun limitelor timpului și spațiului istoric. Această constatare este, bineînțeles, corectă, dar nu este suficientă pentru ca cineva să creeze artă. Arta are nevoie de un anume motiv pentru a fi făcută. Mai concret, pentru sistemul pictural bizantin este evident că există o logică care guvernează compoziția și că fiecare pictor bisericesc nu compune improvizând, ci urmând legi, canoane și principii plastice.

Semnificația teologică a locașului de cult (bisericii) ortodox și rațiunea interioară a compoziției bizantine

Pictura bizantină este artă aplicată, în sensul că s-a dezvoltat pentru a avea o anumită funcție în interiorul spațiului bisericii creștine. A fost creată și formată astfel încât să istorisească pe zidurile (interiorul) bisericilor evenimentele și chipurile sfintei Iconomii care au participat la mântuirea omului. Prin urmare, spațiul bisericii este cel care ne va da și

logica interioară a artei picturii bisericeşti şi ne va ajuta să înţelegem de ce şi cum compuneau maeştrii bizantini. Considerăm că încercarea de a înţelege arta picturii bisericeşti ortodoxe fără raportare la biserica ortodoxă şi sensurile acesteia este lipsită de realism şi nu poate să conducă la aprecieri şi concluzii corecte.

Pentru a înţelege modalitatea de a compune trebuie să precizăm funcţionalitatea ilustraţiilor bisericii. Şi pentru a face aceasta trebuie să ne referim la semnificaţiile teologice ale locaşului de închinare, ale bisericii.

Când vorbim de biserica ortodoxă vorbim de o clădire cu ritmul arhitectonic al formei de cruce înscrisă, cu turlă. Aceasta este forma pe care a luat-o biserica după căutări de secole, înfăţişare care, după consacrarea ei, (sec. VII-VIII) nu s-a mai schimbat niciodată. Şi aceasta, nu doar din motive estetice, ci în principal pentru că acest stil exprimă cel mai bine credinţa ortodoxă despre persoana lui Hristos şi despre Biserică ca trup al Său.

Biserica ortodoxă constituie o compoziţie alcătuită din două forme diferite: un pătrat şi o semisferă (turla). Aceste două elemente de construcţie se întâlnesc şi compun o unitate plastică în multe şi minunate moduri, descoperite de arhitecţii bizantini, la care nu este momentul să facem referire acum. În toate variantele şi modurile de exprimare ale modelului crucii înscrise cu turlă, esenţialul este că elementele de bază rămân aceleaşi şi asta ne interesează pe noi aici.

Alegerea acestor elemente s-a făcut deoarece pătratul însemna (datorită percepţiei cosmologice a vremii) pământul, adică lumea creată iar turla însemna cerul, adică realitatea necreată a lui Dumnezeu. Toată construcţia trimite, prin aceste

elemente, la persoana lui Hristos, în care se unesc ipostatic cele două firi, a lui Dumnezeu şi a omului. Prin urmare, biserica înfăţişează (în sensul arătat aici) pe Hristos, adică Biserica care are drept cap pe Hristos, Dumnezeu-Omul, iar drept trup pe sfinţii tuturor timpurilor. Pe bună dreptate, deci, în tradiţia noastră, locaşul de închinare se numeşte Biserică, întrucât reprezintă pe Hristos.

Se numeşte biserică şi dintr-un alt motiv. În interiorul acestei construcţii se realizează în timp şi spaţiu unirea credincioşilor cu Hristos în taina Sfintei Euharistii. Aici coboară Duhul Sfânt şi transformă pâinea şi vinul în Trupul şi Sângele lui Hristos, de care se împărtăşesc cei chemaţi să fie sfinţii şi se unesc cu Dumnezeu. În biserică se face prezent Dumnezeu şi se arată Biserica în taina Sfintei Euharistii.

Plecând de la aceste date credem că putem înţelege funcţia picturii în interiorul bisericii şi să cercetăm raţiunea lăuntrică a compunerii.

Prin pictură, Biserica ortodoxă urmăreşte două lucruri: în primul rând să arate plastic că Biserica este Hristos, adică un trup care are drept cap pe Hristos, Dumnezeu-Omul, şi drept mădulare pe sfinţii, că este adică unirea creatului cu necreatul. În al doilea rând, pictarea locaşului de cult ţinteşte, să arate prin intermediul modalităţilor plastice ceea ce se săvârşeşte sau se întâmplă în interiorul bisericii, adică prezenţa lui Hristos şi a sfinţilor.

Plecând de la primul obiectiv, se structurează în principal programul iconografic al bisericii. Dispunerea imaginilor în interiorul bisericii nu este întâmplătoare. Toate au o logică. Prezenţa lui Hristos Pantocrator în turlă arată capul bisericii. Profeţii sunt aşezaţi la baza turlei, pentru că prin harul lui

Dumnezeu au proorocit întruparea, în timp ce Evangheliştii, care ocupă spaţiul triunghiurilor sferice (n. t.: pandantivi), sunt persoanele care, inspirate de Dumnezeu, au consemnat întruparea şi lucrarea de mântuire a lui Hristos. Maica Domnului Platitera ocupă conca absidei Altarului, pentru că este persoana prin care Dumnezeu-Cuvântul a luat firea omenească. Registrul de sus al pătratului pământului (al istoriei) este ocupat de evenimente ale Sfintei Iconomii iar partea de jos a acestuia este ocupată de Sfinţii vieţuitori întru Hristos, care totdeauna mijlocesc pentru noi.

Am fi putut spune multe despre programul iconografic dar nu aceasta este tema care ne interesează aici. Ceea ce cercetăm aici este logica interioară a compoziţiei în pictura bizantină şi aceasta are legătură cu cel de al doilea obiectiv al pictării bisericii, adică actualizarea sau aducerea în prezent a celor înfăţişate în imagini.

Scopul final este să fie redat plastic adevărul că Hristos şi sfinţii sunt vii şi chiar prezenţi la taina Sfintei Euharistii. Dar şi pentru evenimente, scopul artistului bizantin este să arate că acestea nu sunt pur şi simplu ceva care s-a întâmplat în trecut, ci ceva care se prelungeşte în timp şi ajunge până în prezent.

Pentru a reuşi să dea naştere acestui simţământ, că sfinţii şi evenimentele sunt prezente, bizantinii făceau anumite opţiuni plastice care se sprijineau pe următorul raţionament: pentru ca evenimentele şi chipurile să vină în prezent, trebuie să vină în aceleaşi dimensiuni de spaţiu şi timp cu credincioşii privitori ai imaginilor reprezentate. Astfel, cele înfăţişate nu trebuie să se mişte în alt cadru de spaţiu şi timp, şi nici să se prelungească pe suprafaţa picturală. Trebuie să se mişte către

privitor, să pătrundă în spaţiul şi timpul lui, să intre în relaţie cu el. Numai atunci reprezentarea din imaginea pictată îşi împlineşte scopul ei. Va crea, adică, simţământul că cele înfăţişate în pictură sunt prezente.

Acest raţionament a condus pe bizantini la anumite opţiuni plastice, care determină funcţia elementelor picturale (linie, culoare), dar şi coordonatele şi principiile compoziţiei bizantine.

Opţiunea lor fundamentală a fost desfiinţarea adâncimii picturale (în sensul unui alt spaţiu pictural care se creează în spatele suprafeţei picturale prin folosirea perspectivei liniare). Şi aceasta pentru că adâncimea în pictură înseamnă distanţarea celor reprezentate în imagine de credinciosul-privitor care trăieşte în alt timp şi spaţiu.

Desfiinţarea adâncimii este baza întregului sistem şi determină în mare măsură compoziţia a tot ceea ce se întâmplă pe suprafaţa picturală.

Celălalt parametru, care determină modul de compunere, este mişcarea care există în icoana bizantină dinspre suprafaţa picturală înspre privitor, care este, după cu am spus deja, punctul de referinţă al actului pictural. Mişcarea figurii pictate, care se face prin desenul liniar, prin sistemul perspectivei şi prin culoare-lumină, întregeşte compoziţia bizantină şi aduce în prezent cele reprezentate în pictură.

Pe baza celor de mai sus, putem, acum, să ne referim la principiile de bază ale compoziţiei bizantine, după ce, mai întâi, vom face o scurtă referire la proveniența soluţiilor plastice ale bizantinilor şi la sistemul optic folosit în Bizanţ şi care a jucat şi el un rol în formarea logicii compoziţiei.

Despre proveniența principiilor plastice ale modului de expresie bizantin

Am menționat că bizantinii urmăresc să aducă în prezent prin modalități plastice pe cei înfățișați în pictură și că acesta este cel de-al doilea - la fel de important - motiv pentru care sunt pictate bisericile. Pentru a atinge acest scop artiștii nu au născocit soluții plastice, ci au recurs la bogata moștenire a epocilor clasice și elenistice precum și la cea a antichității târzii. În arta acestor perioade au găsit soluțiile de care aveau nevoie. Desființarea adâncimii picturale și folosirea liniei și a culorii locale pentru construirea unei figuri (sculptate sau pictate) plastice era deja un fapt cunoscut încă din secolul al doilea după Hristos. Bizantinii au recurs la această moștenire, nu atât pentru a împrumuta elemente stilistice, cât pentru principiile picturale de bază cu scopul de a-și întemeia arta lor, care are un obiectiv precis. Din acest important climat plastic, care este cunoscut ca expresionism al antichității târzii, sunt împrumutate, deci, desființarea adâncimii picturale, sistemul perspectivei, liniaritatea, și, bineînțeles, modalitate de a compune.

Arta pe care Bizanțul caută să o formeze necesită, însă, mișcare și ritm. Din această cauză recurge la tradiția naturalistă clasică de unde împrumută – în afară de multele elemente stilistice – plasticitatea, poziționarea dinamică a figurii în spațiu și filosofia ritmului care guvernează această artă.

Astfel, bizantinii împrumută în principal din două izvoare principiile picturale de bază și ajung la o sinteză proprie care este cunoscută ca sistem pictural bizantin, cu următoarele trăsături caracteristice.

Absența adâncimii picturale (nu are mișcare în spatele suprafeței pictate).

Cromatică (figurile sunt delimitate de o anume culoare și nu se raportează la negru-umbră).

Liniaritate (care constituie modalitatea de a fi a culorii).

Plasticitatea figurii (confruntarea lumină-umbră) pentru a se reuși mișcarea dinspre suprafața pictată spre privitor.

Realizarea ritmului (mișcări care pun în legătură și unesc chipul pictat cu privitorul)

Optica bizantinilor

Bizanțul, ca moștenitor firesc al antichității grecești, a preluat și teoriile științifice. S-a susținut (G. Mathew, *Byzantine Aesthetics*) că bizantinii, chiar dacă acceptau emiterea luminii de către soare și înțelegeau procesul formării umbrei, în ceea ce privește vederea admiteau optica euclidiană, așa cum aceasta a fost explicată de Theonas al Alexandriei (sec. IV d. Hr.). Potrivit acestei teorii, procesul vederii se realizează prin curgerea razelor optice de la ochi către obiectul de observat, care în acest mod este perceput și transmis imaginației, spațiu din diviziunea frontală a encefalului, unde se acumulează imaginile. Despre această percepție există referințe la Sfântul Fotie și de la Evstratie al Niceei. Dar și Sfântul Ioan Damaschinul mărturisește că omul vede în linie dreaptă (*Filosofice*). Înțelegând prin acesta că vederea se materializează prin transmiterea razelor optice de la ochi către obiect. Această informație a Sfântului Ioan Damaschinul este valoroasă pentru explicarea poziției elementelor distincte într-o compoziție.

Această concepție a bizantinilor despre vedere a influențat, fără îndoială, opțiunile lor plastice și, foarte probabil, a contribuit la formarea sistemului lor de perspectivă, despre care am vorbit deja. În orice caz, a jucat cu siguranță un rol important în structurarea compoziției. Concepția, conform căreia este vizibil numai lucrul la care pot ajunge razele optice care provin de la ochi, i-a obligat pe bizantini să își aşeze compoziția în aşa fel încât să nu existe suprapuneri ale elementelor compoziției. *Claritatea reprezentărilor* care este un principiu de bază al compoziției bizantine se datorează în mare măsură acestei concepții despre vedere a bizantinilor.

Nu trebuie însă ca această teorie să fie absolutizată pentru că, după cum am arătat până acum, alt factor care joacă un rol la fel de determinant în construirea compoziției, este energia-mișcare a icoanei însăși de la suprafața pictată către privitor. Astfel, am putea spune că, în cazul picturii bizantine, și privitorul și icoana sunt activi. Icoana se mișcă către privitor (într-un mod pe care o să-l descriem mai pe larg), dar și privitorul este activ și nu un receptor pasiv al icoanelor care ajung la el. Trebuie ca și acesta să acționeze, „să-și arunce privirea" pentru a întâlni pe cei înfățișați în icoane. În pictura unei biserici există, cu adevărat, elemente care presupun exact această acțiune a privitorului pentru a fi văzute în întregime. Spre exemplu, un astfel de caz este scena Bunei Vestiri, care adesea este împărțită pe frontoanele din fața absidei. Și pictura turlei presupune mișcare din partea privitorului.

Înainte să încheiem scurta noastră referire la această temă, simțim că trebuie să mai facem următorul comentariu: Teoria conform căreia vederea se realizează prin emanarea razelor optice de la ochi nu este suficientă pentru a explica

perspectiva de relaționare a bizantinilor, cu aşa zisa justificarea că răsturnarea obiectelor se face grație clarității lor, pentru a fi pe cât posibil mai bine vizibile. Sistemul perspectivei bizantinilor are mișcare și îndreaptă lucrurile cu un anume ritm spre privitor. Nu-și propune să ne arate pur și simplu acoperișurile caselor și vârfurile munților.

Principiile de bază ale compoziției în pictura bizantină

Întrucât am precizat rațiunea picturii bisericilor ortodoxe, putem să trecem la consemnarea principiilor care guvernează procesul compoziției.

Acest proces în principiu privește desenul și culoarea. După cum însă am spus deja, linia este aceea care definește în principal „a fi"-ul culorii și, prin urmare, aceasta este cea care construiește în mare măsură compoziția. Astfel, linia este cea care ne preocupă, în principal, iarăși.

Rațiunea care guvernează compoziția este aducerea în prezent a celor înfățișate în pictura bisericească. Pe această bază, bizantinii *au desființat adâncimea în pictura lor* (ca mișcare în spatele suprafeței picturale) și aceasta pentru că adâncimea picturii ar fi îndepărtat figurile. Dimpotrivă, și-au desfășurat figurile pe suprafața peretelui și le-au mișcat ritmic spre spațiul și timpul privitorului. Astfel, compoziția bizantină este ceva mai mult decât o simplă pictură lipită pe zid. Este o compoziție solidă care pornește de la perete, se întinde în spațiul bisericii și se oferă privitorului, pe care îl consideră ca parte organică a sa. Am putea să ne referim la un exemplu pentru a face mai clar punctul nostru de vedere. Compoziția bizantină este ca o pânză care se țese cu cele două capete, unul la perete și unul la privitor. Dacă desființăm

privitorul, se distruge pânza. Într-atât de organică parte componentă este privitorul, încât, fără acesta, toate câte se petrec pe suprafața picturală rămân fără sens.

Prin urmare, desființarea adâncimii picturii și dezvoltarea imaginii în spațiul bisericii este cadrul de bază al compoziției bizantine. Un element la fel de important al acestui cadru este raportarea la privitor și la timpul său.

Acest cadru pictural funcționează ca motiv poetic al principiilor compunerii.

Să încercăm, acum, o analiză a fiecărui stadiu al compoziției separat și să delimităm principiile compoziției bizantine.

I. Desființarea sau depășirea adâncimii picturale

Desființarea sau depășirea profunzimii în pictură este baza logicii compoziționale a bizantinilor. Se consideră că icoana se termină (sau începe) pe suprafața peretelui sau a lemnului. În loc deci de iluzia adâncimii, pe care o oferă pictura renascentistă, icoana bizantină se desfășoară pe un câmp perfect plan, care la pictura murală este de obicei de culoare închisă, în timp ce la mozaicuri și la icoane este de aur sau de culoare aurie.

Culoarea câmpului este un element compozițional esențial, pentru că generează analogic forțele lucrării și contribuie la proiectarea sau reținerea figurii prin raportare la privitor. Astfel, câmpul de culoare închisă lansează la mare înălțime figura, care este tonal mai deschisă, în timp ce câmpul deschis, și în principal aurul, creează contrast și figura se citește mai bine, dar în realitate funcționează ca o încătușare. Și aceasta pentru că din punct de vedere al tonului, figura pe

un câmp deschis se găsește mai jos și prin urmare se menține în dialog cu câmpul luminos. Nu îl depășește pentru a se mișca către privitor.

Sigur, ce se poate întâmpla aici, este să ridicăm tonalitatea figurilor și să trecem la opțiuni cromatice mai pastelate. Aceasta însă funcționează doar în pictura murală și nu și în cazul la icoanelor. Culorile pastel (reci din cauza prezenței albului) nu se leagă bine cu aurul.

Depășirea adâncimii picturale are consecințe directe asupra modalității de pictare și a funcționalității elementelor picturale (linie-culoare).

Astfel, după cum am menționat deja, prin desființarea adâncimii, linia își asumă cel mai substanțial rol precum și funcții importante, pe care le-am descris la începutul acestei cărți. *Liniaritatea* și sora ei, *cromatica*, sunt consecințe ale desființării adâncimii. Aceste două caracteristici, fără să constituie principii compoziționale ele însele, au o funcție extrem de importantă și materializează logica compozițională a bizantinilor. După cum am menționat deja, vorbind despre funcțiile liniei, desființarea adâncimii conduce la o abordare analitică a figurii, care se descompune în forme distincte, delimitate de linie. Astfel, analiza figurii la nivelul elementelor distincte este un stadiu esențial al compunerii și caracterizează sistemul pictural bizantin. Chiar și la cele mai plastice expresii ale sale, pictura bizantină nu marginalizează acest principiu.

Desființarea adâncimii determină în parte și locul elementelor pe câmpul plan. Aceasta pentru că lipsa adâncimii obligă pe artist să-și dezvolte compoziția pe *înălțime*. Astfel, apare *modul de compunere pe verticală* care este o caracteristică fundamentală a picturii bizantine. Potrivit acestei modalități,

obiectele din spate sunt aşezate sus în timp ce, cele din faţă sunt aşezate jos.

Bineînţeles, poziţionarea elementelor nu este determinată numai de modul de compunere pe verticală. Cerinţa esenţială ce vizează *claritatea celor înfăţişate*, datorată unei teorii optice specifice bizantinilor, joacă, de asemenea, un rol determinant pentru fixarea poziţiei elementelor în interiorul compoziţiei. Chipurile şi lucrurile trebuie aşezate în aşa fel încât să se vadă. Prin urmare, nu trebuie să apară suprapunerea.

De asemenea, însemnătatea teologică a celor reprezentate determină şi aceasta, într-o oarecare măsură, poziţia elementelor componente. Astfel, o persoană importantă sau persoana care are un rol principal în evenimentul reprezentat va ocupa locul central al compoziţiei, chiar dacă uneori bizantinii preferă compoziţii descentrate (mai ales când vor să exprime în mod indirect în acelaşi timp că Hristos sau persoana importantă vine sau pleacă). Aşezarea lui Hristos în partea stângă a compoziţiei *Învierea lui Lazăr* vrea să arate că Domnul vine şi învie pe prietenul său. Există multe astfel de cazuri şi trebuie examinate în particular.

În sfârşit, locul persoanelor şi al lucrurilor în compoziţie este determinat de necesităţile pentru echilibru şi ritm. Despre aceasta o să vorbim mai jos.

Până aici am semnalat următoarele principii compoziţionale:

1. *Desfiinţarea adâncimii* (liniaritatea, cromatica).
2. *Modul vertical de compunere a elementelor.*
3. *Claritatea celor înfăţişate.*

II. Purificarea compoziţiei

În prima etapă a compoziţiei am văzut unde se aşează elementele unei compoziţii pe un câmp plan şi am discutat despre compoziţia pe verticală. Am semnalat de asemenea că elementele sunt aşezate în aşa fel încât să fie văzute de privitor şi că personajul principal de obicei ocupă locul central. Aceasta este, însă, doar începutul compoziţiei, care, fiind alcătuită dintr-o mulţime de elemente, trebuie să constituie o unitate, să devină un întreg (fără a face să dispară elementele distincte). Pentru ca aceasta să se întâmple trebuie ca elementele să-şi piardă autonomia şi să capete un sens comun şi o lucrare comună. Trebuie deci să existe un proces de purificare a compoziţiei, fără de care figura nu se poate mişca şi nu se poate adresa privitorului, lucru ce constituie unul din scopurile esenţiale ale artei icoanei. Dacă există o dialectică interioară în compoziţie, icoana nu poate să se mişte spre privitor.

Această purificare seamănă cu demersul neptic (ascetic), pe care şi-l asumă un credincios creştin, care, prin asceză, îşi purifică patimile şi se uneşte cu Dumnezeu. Iubirea lui pentru Dumnezeu şi unirea cu El depind de gradul lui de purificare. La fel se întâmplă şi la icoană. Icoana, cu cât este mai mult curăţată de „patimile" ei (adică de scindarea interioară, provocată de forţe opuse ale elementelor componente), cu atât devine mai liberă să se mişte şi să intre în relaţie cu privitorul, pentru care şi există.

Procesul de purificare începe prin *echilibrarea compoziţiei* în raport cu suprafaţa peretelui. Dacă compoziţia se înclină şi cade către perete, atunci nu se poate mişca către privitor. Prin urmare, trebuie echilibrată. Pentru a se realiza echilibrul,

elementele compoziției fie sunt așezate simetric în jurul axului vertical central, fie sunt așezate în alt mod, care, însă, în cele din urmă, aduce echilibrul. Atunci avem o stare de echilibru dinamic.

Modalitățile de realizare a echilibrului sunt multe și la aceasta contribuie nu numai volumul elementelor dar și mișcarea lor, precum și culoarea lor.

Odată realizat echilibrul, mergem mai departe la următoarea etapă a purificării, ordonarea ritmică interioară a elementelor. Pentru a se efectua această lucrare foarte delicată, trebuie ca toate componentele să se întâlnească înlăuntrul compoziției într-un sens comun, într-un discurs comun. Ceea ce se întâmplă de obicei este regruparea elementelor compoziției pe baza unei forme geometrice (triunghi, cerc, hiperbolă). Această formă conține axele pe care se vor mișca elementele distincte. În acest fel nimic în interiorul compoziției nu are o mișcare autonomă și străină. Toate au o expresie comună și ansamblul figurii are unitate de acțiune.

Ordonarea ritmică a elementelor unei compoziții este o lucrare foarte dificilă și delicată și necesită cunoștințe, experiență, dar și duh, pentru ca ritmul care va rezulta să exprime ethosul și cumințenia Bisericii. Modalitățile de realizare a ritmului sunt nesfârșite și pentru aceasta putem spune că icoana bizantină, din punct de vedere al realizării plastice, este un eveniment deschis iar nu închis sau terminat. Tradiția bizantină, atât de bogată, cu o mare varietate a ritmurilor ei, dă mărturie pentru aceasta.

Ritmul interior traversează și pătrunde totul într-o compoziție, până și ultima trăsătură de pensulă. Adică, nu privește doar conturul elementelor, ci și construcția lor

interioară (a chipului și a veșmintelor) ajungând până la mișcarea pe care o au lamele (n. t.: luminile) și blicurile.

Vom arăta mai jos câteva exemple de ordonare ritmică pe care o întâlnim la icoanele bizantine.

Ajunși în acest punct, în această etapă, consemnăm următoarele principii compoziționale:

1.Echilibrul.

2.Ordonarea interioară ritmică a elementelor compoziției.

III. Ieșirea compoziției sau a figurii către privitor

Compoziția care a fost prelucrată după cum am descris, deși este compusă din elemente distincte, constituie o singură figură, pentru că are unitate. Tocmai această figură este chemată să părăsească suprafața peretelui și să iasă către privitor. Să îl întâlnească și să intre în relație cu el.

În acest stadiu al compoziției se urmărește întregirea ritmului icoanei. Așadar, trebuie ca figura-compoziție să se miște în așa fel încât să-l întâlnească pe privitor și să se unească cu el.

Pentru această etapă, artiștii bizantini au împrumutat ritmul plasticii antichității grecești și l-au aplicat în pictura lor. Acest ritm se formează astfel: un obiect este supus la două forțe opuse. Astfel, se creează un echilibru dinamic care dă senzația simultană de mișcare și de repaos. Și pentru că privitorul este cel în funcție de care este apreciată mișcarea, lucrarea de artă intră în relație cu el. Vechi artiști greci nu au dus așa departe înțelesul ritmului precum au făcut-o bizantinii. S-au mulțumit să creeze această stare dinamică în obiect, care

însă rămâne în spațiul și timpul lui, în fața privitorului, așezat în față[3] [Vezi în legătură cu aceasta lucrarea lui H. Karouzos, *Arta veche* (cuvântări-studii), Ed. Ermis, Atena 1981, în limba greacă.]

Bizantini au aplicat această teorie despre ritm în icoană mișcând însă forțele lucrării către privitor. Au supus figura la două forțe care se echilibrează reciproc. Acestea depășesc suprafața pictată și creează un con optic în fața icoanei. În acest mod, lucrarea devine eteronomă[4]. Se mișcă în spațiul și timpul privitorului. Există acolo unde există privitorul și se mișcă – există – trăiește la fel ca acela.

Pentru a reuși acest lucru au fost necesare multe secole de muncă creatoare din partea artiștilor bizantini. În cele din urmă, acest obiectiv a fost împlinit prin folosirea potrivită a liniei (după cum am arătat deja), dar mai ales prin sistemul perspectivei de relaționare și prin culoare-lumină.

Astfel, bizantinii desenau oameni, obiecte și peisaje în așa fel încât unghiurile de fugă să *iasă din suprafața peretelui și să creeze conul optic* la care ne-am referit. Simultan cu unghiurile de fugă lucrează și culoarea-lumină.

După cum este cunoscut, în pictura bizantină nu există sursă de lumină, nici interioară nici exterioară. Luminarea chipurilor și a lucrurilor are o logică pur plastică și nu naturalistă. Astfel, figurile se modelează nu în funcție de cum pică pe ele lumina, ci în funcție de cum trebuie redată

[3] Termenul grecesc tradus în românește, ca de altfel și în celelalte limbi europene, prin obiect este αντι-κείμενον ceea ce s-ar traduce cu *așezat în fața ta,ceea ce se află față în față cu privitorul, vis a vis*. (n.tr.)

[4] Nu mai este autonomă, ci funcționează dependent de o rațiune exterioară ei.

plasticitatea lor și, prin aceasta, mișcarea lor către privitor, dat fiind că nu există adâncime în icoană. Din acest motiv, artistul bizantin pornește de la închis-uri calde (proplasme) și ajunge la deschis-uri reci (lumini – lame – carnații). Această mișcare de la proplasmă la carnație este mișcarea de la suprafața icoanei către privitor. Deci, această mișcare a culorii-lumină, împreună cu sistemul de perspectivă, întregește ritmul și pune în comuniune icoana cu privitorul. De obicei, sau aproape întotdeauna, lumina este orientată invers față de mișcarea obiectului în interiorul compoziției și în același sens cu unghiurile de fugă.

La clădiri, însă, și chiar mai mult la munți, întâlnim mai multe abateri de la această regulă. Vedem că, spre exemplu, la munți că mișcarea este în acord cu perspectiva și, firește, lumina le urmează. În acest caz, muntele se echilibrează de către cealaltă parte a sa, care funcționează ca mișcare opusă și de contra-sprijin.

În această punct, așadar, consemnăm următoarele principii compoziționale:

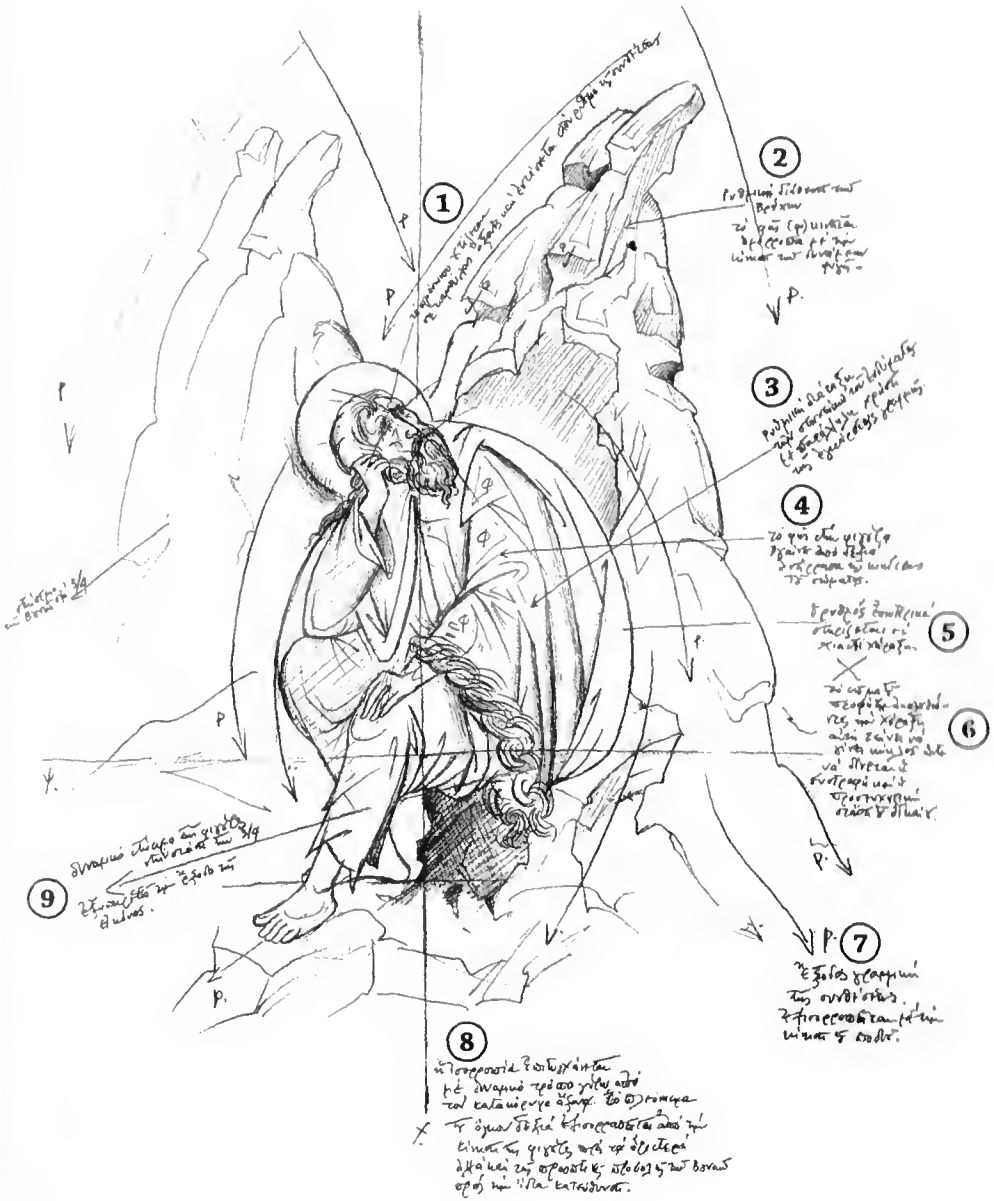
1. Desenul în perspectiva de relaționare
2. Funcționarea în perspectivă a culorii-lumină

Principiile compoziționale pe care le-am semnalat, constituie un cadru care determină, am zice, limitele în interiorul cărora este posibil să creeze artistul bizantin fără să iasă din sistem, fără, adică, să deformeze caracterul picturii bizantine. Și aceasta pentru că aceste principii nu obligă pe artist în ceea ce privește modalitatea de realizare a echilibrului sau a ritmului. Aceasta, credem, se vede foarte clar în bogata tradiție plastică bizantină care are de arătat o abundența a ritmurilor și a mișcărilor, echilibrului și al ordonării elementelor în spațiu.

Prin consemnarea acestor principii, considerăm că ajungem la o descriere care defineşte modul bizantin de a picta. Încercăm prin această descriere să precizăm care sunt elementele esențiale ale picturii bizantine, fără, însă, să indicăm trăsăturile caracteristice stilistice pe care le are această pictură în diferite epoci. Astfel, ni se oferă posibilitatea înțelegerii faptului că pictura din epoca Paleologilor, şi cea din epoca Comnenilor şi cea cretană sunt bizantine, în pofida faptului că prezintă mari diferențe stilistice. Ceea ce le uneşte sunt principiile compoziționale de bază şi nu caracteristicile lor stilistice. Definirea principiilor compoziției poate, de asemenea, să funcționeze ca un ghid pentru crearea unor noi compoziții, dar şi pentru regruparea plastică a celor existente. Considerăm că există, astfel, posibilitatea unei raportări creative la tradiția noastră bizantină, pe care din păcate, astăzi, o explicăm cu criterii eronate şi, din această cauză, nu o înțelegem. Şi, bineînțeles, nu o putem îmbogăți cu bâlbâiala noastră.

Reproducem mai jos trei desene, trei schițe de compoziții, în care încercăm să aplicăm teoria pe care am prezentat-o cu privire la modul de a compune în pictura bizantină (desenele XII, XIII, XIV).

Desenul XII



1. Chipul se construieşte pe axe curbe şi se înscrie în ritmul compoziţiei

2. Ordonarea ritmică a stâncilor. Lumina se mişcă în acelaşi sens cu mişcarea unghiurilor de fugă

3. Ordonarea ritmică e elementelor veşmântului prin folosirea paralelă a liniei oblice

4. Lumina iese din dreapta trupului în sens invers faţă de mişcarea trupului

5. Ritmul se sprijină interior pe trasarea în formă de X

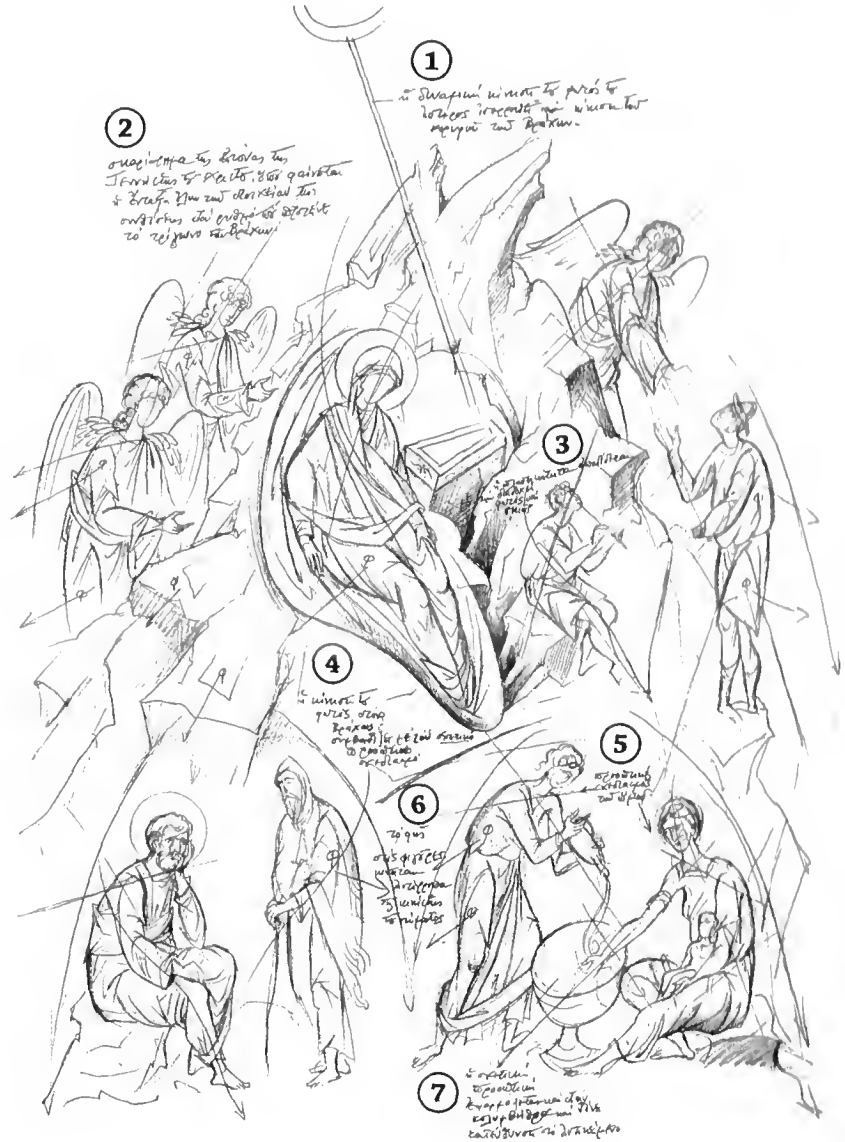
6. Trupul profetului urmând trasarea în formă de X tinde să devină cerc, aşa încât se dă impresia poziţiei de rugăciune a dreptului

7. Finalul liniilor compoziţiei se echilibrează prin mişcarea piciorului

8. Echilibrul se realizează de o manieră dinamică în jurul axului vertical central. Înclinaţia sfântului spre dreapta se echilibrează prin mişcarea chipului spre stânga dar şi prin proiectarea în perspectivă a stâncilor în aceeaşi direcţie

9. Construcţia dinamică a figurii în poziţia ¾ slujeşte ieşirea icoanei în afară

Desenul XIII.



1. Mişcarea dinamică a luminii stelei echilibrează mişcarea vârfului stâncilor

2. Icoana naşterii Domnului în care se vede încadrarea tuturor elementelor compoziţiei în ritmul propus de triunghiul stâncilor

3. Plasticitatea este realizată prin dialectica dintre lumină şi umbră

4. Mişcarea luminii pe stânci merge împreună cu desenul în perspectivă de relaţionare

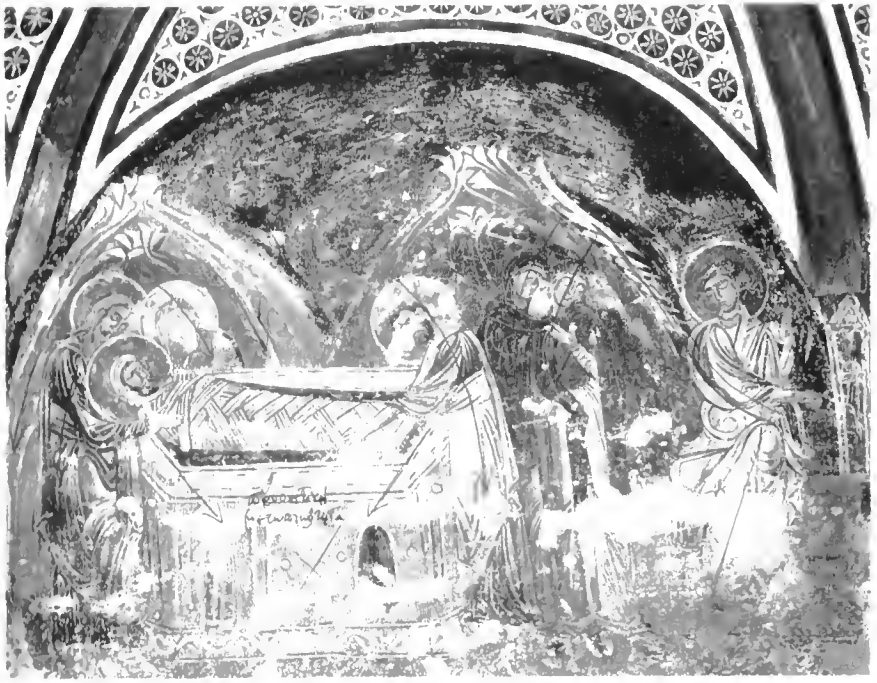
5. Desenarea în perspectivă a umerilor

6. Lumina pe figura se mişcă în sens invers mişcării trupurilor

7. Perspectiva de relaţionare e aplicată şi colimvitrei dând direcţie obiectului

Desenul XIV.

ICOANE
LECTURĂ ESTETICĂ



Icoana 1. *Îngroparea lui Hristos şi Mironosiţele la mormânt.* Al treilea sfert al sec. al XI-lea. Sf. Mănăstire Cuviosului Luca (Osios Loukas), biserica mare.

Compoziţia este simplă, cu puţine chipuri şi suficient de echilibrată. Ritmul interior se realizează pe baza formei triunghiulare a munţilor care există în spatele figurilor. Mormântul este un element lipsit de mişcare, în pofida desenului său realizat în perspectiva de relaţionare, nu reuşeşte să funcţioneze dinamic şi să contribuie la ieşirea ritmică a icoanei către privitor. Aceasta se întâmplă pentru că iese frontal şi nu cu o mişcare oblică, care este uşor de citit de ochiul privitorului. Vedem aici că artistul secolului al XI-lea nu şi-a însuşit bine funcţionarea perspectivei de relaţionare. Acelaşi lucru vedem şi la desenul munţilor, chiar dacă aceştia au o culoare diferită pentru a se deosebi şi pentru a se da

senzaţia că ceea ce se întâmplă alături este altă compoziţie. Vedem aici - şi acesta este o caracteristică generală a artei epocii Comnenilor – că munţii nu au plasticitate. Sunt plani, fără să se poată deosebi construcţia lor interioară şi doar în vârf există încercarea de redare prin perspectiva de relaţionare impresia că este vorba despre un obiect solid cu volum. Şi aici, totuşi, desenul în perspectivă este prea puţin dezvoltat.

Prezintă, însă, mult interes încadrarea ritmică a tuturor figurilor distincte în forma triunghiulară a munţilor. Demnă de observat este şi mişcarea aripii îngerului care urmează direcţia lungimii laturii muntelui. În aceeaşi mişcare, şi ca o continuare a ei, este şi mâna îngerului care arată mormântul gol.

Observăm în această compoziţie încercarea de redare a plasticităţii pe baza a ceea ce este valabil ca reguli în pictura bizantină. Se pleacă de la proplasme calde şi se ajunge la lumini (deschis-uri) mai reci. Mişcarea luminii este inversă faţă de mişcarea corpului (fără ca aceasta să fie tot timpul evident). Caracteristic lucrării respective, după cum de altfel şi artei comnene în general, este mişcarea luminii nu oblic pe formă ci mai ales pe lungimea acesteia. Lipsa acestei relaţii oblice, care există în grad mare şi în desenul elementelor componente, contribuie la o plasticitate scăzută. Bineînţeles, există folosirea liniei oblice, dar nu este generalizată şi, din această cauză, plasticitatea lucrării este redusă.

Icoana 2. *Coborârea lui Hristos de pe cruce*. 1164, Nerezi, Biserica Sfântul Pantelimon.

Textul de pe icoană: analiză ritmică a drapajului

Minunată compoziție, exemplu caracteristic pentru arta perioadei comnene. Compoziție rafinată, cu un mediu înconjurător purificat de ruperi ale câmpului și de elemente lipsite de sens funcțional.

Compoziția se întinde pe forma Crucii, nemișcarea căreia arată în cel mai bun mod puterea formei geometrice a hiperbolei, care dă ritm compoziției celor cinci chipuri care participă la eveniment.

Această formă a hiperbolei, atunci când este folosi (vezi Maica Domnului Glikofilousa), dă senzația de întoarce spre sine și de interioritate. În general, inspiră o stare ca produce simțăminte.

Această formă devine ritmul icoanei. Toate corpuri și părțile componente se încadrează în forțele sale. Singu „disonanță", voită însă, sunt picioarele lui Hristos, care p cumva statice și nemișcate. Asta se întâmplă, însă, pentru se arăta că este vorba despre un corp mort care nu se poa mișca și nu poate lua parte la ceea ce se petrece acolo.

Este minunat echilibrul dinamic, cu veșmântul desch la dreapta și mișcarea piciorului servitorului în punctul de jc din dreapta, care „scoate" icoana către privitor la nivelul desenulu

Toate sunt construite dinamic și guvernează măsura 3/4

Privitor la culoare sunt valabile regulile și principiil la care ne-am referit. Lumina se mișcă în sens invers față d mișcarea trupurilor, pentru a reda plasticitatea și pentru materializa „exodul" icoanei. Luminile însă se mișcă în principal pe lungimea formei și nu oblic. Aceasta diminueaz plasticitatea și forța icoanei.

Cu toate acestea, însă, este valabilă regula analizări figurii în forme distincte care sunt delimitate de linie. D multe ori, însă, această analizare este exagerată, ajungând l autonomia liniei. Această tendință, care, de multe ori, domină arta perioadei comnene, va fi părăsită mai târziu și analiza s va delimita în forme mai mici, nu în linii autonome.

Totuși, ceea ce trebuie semnalat aici este o particu- laritate stilistică din perioada comneană, care nu afectează regula analizării figurilor în forme distincte și ordonarea lor ritmică în continuare. Această regulă se pierde exact prin

desființarea analizei interioare a figurilor datorită unei plasticități exagerate. Nu există o construcție interioară și, prin urmare, nu există o modalitate de a dezvălui energia interioară a formei care, prin ritmul său, să se încadreze în ritmul general al lucrării și să devină membru al corpului întregii compoziții. Construcția interioară și ritmul ei constituie rațiunea însăși a formei.

Icoana 3. *Schimbarea la față a lui Hristos* (1160-1180) Kastoria, Biserica Sfântul Nicolae Kasnitzi.

Splendidă compoziție, construită interior pe ritmul hiperbolei. În această formă geometrică se încadrează figurile distincte care alcătuiesc compoziția. Caracteristic este faptul că și slava care îl înconjoară pe Hristos, are, de asemenea, formă ovală și urmează și aceasta ritmul general. Foarte interesant este modul în care marele artist al sec. al XII-lea mânuiește, din perspectiva echilibrului și a ritmului, figurile apostolilor în partea de jos a compoziției.

Are ca element dat faptul că apostolul Petru trebuie să fie îndreptat spre dreapta, pentru că vorbește cu Dumnezeu-Omul. Astfel, plecând de la poziția lui Petru, desenează cu aceeași mișcare și pe Iacov iar, în mijloc, orientează invers foarte puternicul element al figurii lui Ioan. Se reușește prin aceasta echilibrul dinamic, dar și ordonarea ritmică a elementelor componente.

Este caracteristică și aici redarea peisajului și a munților, care au o plasticitate redusă, pentru că nu există desen în perspectiva de relaționare (în afară de vârful lor). Astfel, se încearcă redarea plasticității doar prin intermediul luminii și aceasta prin forme paralele cu conturul. Aceasta, bineînțeles, dă simplitate și liniște compoziției, dar nu și suficientă plasticitate. Aceeași logică a construirii culorii este valabilă și la veșminte, unde însă există folosirea liniei oblice în grad satisfăcător. Prezintă interes, de asemenea, regula exodului luminii în mod invers mișcării corpului.

Cu toate acestea, compoziția este un minunat exemplu al modului în care bizantinii abordează poziționarea elementelor în spațiu, dar și modul distribuirii lor ritmice pe suprafața picturală.

Icoana 4. *Sfântul Ilarion* (sfârşitul sec. al XII-lea), Patmos, sfânta trapeză a mănăstirii Sfântului Ioan Teologul,.

Excelentă mostră a artei din perioada comnenă. La acest chip prezintă interes intenţia artistului bizantin de a desena chipul în poziţia de ¾, folosind axe curbe. În rest, analizează figura în forme particulare, care sunt foarte clar delimitate în interiorul chipului, şi care se reunesc şi capătă un ritm comun, astfel încât rezultatul se distinge prin liniştea şi prin curăţenia lui. Senzaţia liniarităţii care îl deosebeşte şi care astăzi nu este aprobată de mulţi, îndepărtează figura de modelele naturaliste, dar îi dă claritatea exprimării şi prezenţă, prin urmare funcţionalitate. Liniştea chipului, care în principal, după cum am semnalat, provine din unitatea ritmului, este întărită şi din modul realizării plasticităţii, care se redă prin folosirea luminilor paralele cu forma pe care o modelează, şi nu a luminilor oblice. Un exemplu caracteristic pentru această logică este barba sfântului, unde întreaga modalitate de a desena şi de a dezvolta culoarea, face cunoscute opţiunile stilistice ale artiştilor bizantini din secolul al XII-lea. Bineînţeles, esenţa sistemului pictural nu este afectată, pentru că, şi aici, este valabil tot ceea ce este în toate şcolile de pictură bisericească ortodoxă.

1. Static

2. Dinamic

3. Linia conturului părului are curgere

4. Sprijin

5. Mişcarea veşmintelor

6. Lumina se mişcă în sens invers

7. Echilibrul dinamic şi ritm la veşminte

Icoana 5. *Hristos pe tron* (detaliu) (aprox. 1295), Sfântul Munte, Protaton (a lui Manuil Panselinos).

Este vorba despre o capodoperă a artei bizantine, dar şi a artei universale. Această icoană, lucrată cu siguranţă de mâna marelui maestru, demonstrează înţelepciunea şi cunoştinţele lui, talentul neîntrecut dar şi ethosul său bisericesc. Este o lucrare care depăşeşte cu mult puterile noastre de descriere şi analiză. Vom încerca, foarte timid, să ne referim simplu la logica compoziţională a figurii şi la mânuirea elementelor plastice.

Icoana este un model de abordare sintetică (compoziţională) a figurii. Nu este o abordare naturalistă ci plastică. Este un echilibru între figura naturală (adică figura ipostatică care salvează gradul de asemănare cu prototipul) şi figura plastică. Adică, aceeaşi figură a fost analizată şi reconstruită apoi, cu un motiv nou, care nu este altul decât realizarea aducerii în prezent a celui înfăţişat în icoană. Figurile lui Panselin, şi în special aceasta, constituie dovada că pictura bizantină este un mare, minunat şi sigur sistem plastic, sau mai bine zis este un mod de gândire plastic. Un mod de gândire plastică ce a depăşit naturalismul şi a trecut la abordarea figurilor pe baza unor criterii şi principii plastice clare şi nu pe baza iluziilor oferite de perspectivă şi a subiectivităţii ochiul artistului.

Chipul pe care îl avem în faţa noastră este o construcţie plastică care ascultă de legi şi principii, care are o raţiune de a fi. Nu este consemnarea unei impresii optice, nici simplu o exprimare spontană a spiritualităţii unui om credincios. Credinţa şi experienţa duhovnicească există, dar ceea ce vedem este pictură şi nu subiectivism plastic spontan.

Chipul lui Hristos este, deci, o compoziție plastică care țintește să facă prezent pe cel înfățișat în icoană.

Mai întâi, semnalăm faptul că, în pofida plasticității intense a figurii, nu este părăsită niciodată - ca de altfel în toată tradiția picturii bizantine - analiza figurii în forme distincte, delimitate de linie. Toate trăsăturile caracteristicile sunt incluse. Într-un fel, desigur, moale (linii de desen calde și blânde), dar toate sunt bine delimitate. Acest lucru este valabil și pentru formele din părțile carnației dar și pentru cele de la păr. Abordarea analitică, care are un motiv esențial de a fi (realizarea ritmului și arătarea vieții interioare a figurii), este pusă, astăzi, la îndoială. Mulți pictori bisericești, urmărind o plasticitate abundentă, optează pentru soluții stilistice care asimilează elementele distincte ale compoziției. Aceasta, însă, are ca rezultat părăsirea principiilor de bază ale sistemului bizantin de pictură și alunecarea către naturalism și, prin urmare, separarea celui înfățișat în icoană de privitor.

Să revenim însă la icoana lui Panselin. După analiza figurii urmează recompunerea. Aceasta se construiește având ca scop plasticitatea și ieșirea radială către privitor.

Kir Manuil Panselinos folosește axe curbe pentru a construi figura, după cum am descris deja și după cum se vede în însemnările pe care le-am făcut pe icoană.

Așezarea elementelor caracteristice pe aceste axe conferă mișcare și ritm unitar. Astfel, figura se mișcă nu la modul general și nedefinit ca un cap. Mișcarea se transferă (și aceasta se vede foarte clar) și ultimului punct al figurii-compoziție. Astfel, toate se constituie într-un ritm, sunt un ritm funcțional.

Mișcările sunt două. Mișcarea capului către stânga și mișcarea privirii și a luminii către dreapta. Mișcarea către dreapta

este întărită de mișcarea părului, care iese peste um. stâng, de mișcarea bărbii dar și de firele de pe frunte și d mustață. Echilibrul dinamic și ritmul interior sunt minuna

Minunat de asemenea, la nivel de ritm, este modu care Panselin mânuiește curba conturului părului în raport curba pe care o formează mișcarea ochilor înlăunt chipului. Este atât de cântărită trecerea și întâlnirea aces linii, încât am putea să vorbim aici de o clipă de adevăr inspirație a lui Panselin.

Raportul de deviere dintre axele ochilor pe de o pa și al obrajilor, mustății și gurii, pe de altă parte, constitui proiectare în perspectivă a figurii care o scoate către dreap În această direcție se mișcă și lumina. Mișcarea luminii es arătată de Panselin prin mișcarea potrivită a pensulei cât dreapta (la frunte și la obraji).

În direcția materializării plasticității și, prin urmar către ieșirea figurii din sine acționează funcționarea perspectivă a liniei. Este caracteristică așezarea oblică a luminil pe păr, dar și desenul liniar al bărbii.

La acest chip al lui Panselin vedem materializându-s toată filosofia bizantinilor despre figura plastică:

- analizarea figurii în elemente distincte;

- reconstrucția cu scopul ieșirii figurii către privitor;

- ordonarea ritmică a elementelor pe axele curbe;

- realizarea plasticității la nivelul liniei și, în sfârșit,

- folosirea plastică a culorii pentru ca figura să realizez ieșirea către privitor.

- pornirea de la proplasma închisă (caldă) și dezvoltarea spre blicuri deschise prin trandafiri

Acest chip este o capodoperă plastică nu doar din motive estetice dar şi pentru că rezultatul este caracterizat de cea mai înaltă funcţionalitate. Şi aceasta este o mare reuşită. În interiorul unor legi şi principii concrete, rămânând în cadrul concret al sistemului bizantin, Panselin reuşeşte să creeze personal şi să realizeze lucruri absolut măreţe.

Chipul lui Hristos, realizat în modul bizantin de a picta, aşa cum îl înţelege şi exprimă personal Panselin, este descărcat de orice fel de sentimentalism. Este un chip curat, care cutremură pe privitor nu prin sentimentele pe care le exprimă, ci prin gradul lui de prezenţă, prin familiaritatea cu care, într-adevăr, ţintuieşte pe privitorul credincios. Această eliberare din captivitatea conţinutului psihologic al chipului şi de ceea ce astăzi am numi personalitate, arată, de asemenea, măreţia de neegalat a artei bizantinilor. Cu multe secole înaintea artei moderne, artiştii bizantini au conştientizat că valoarea unei lucrări de pictură nu se poate sprijini pe criterii exterioare picturii şi cu atât mai puţin pe crearea iluziei că în faţa noastră este însăşi persoana înfăţişată, căreia pictorul reuşeşte să-i întipărească personalitatea şi sentimentele sale. Sfântul Teodor Studitul mărturiseşte, încă din secolul al IX-lea, nu numai că nu este posibilă descrierea firii (naturii) celui înfăţişat în icoană (în cazul lui Hristos a celor două firi ale sale) dar nici măcar sufletul omului nu trebuie căutat în chipul lui. Exact acest realism este exprimat de întreaga pictură bizantină, care nu urmăreşte să descrie sentimente şi particularităţi psihice, ci să prezinte chipurile sau figurile ipostasurilor prin moduri plastice, în aşa fel încât să reuşească crearea simţământului că cel înfăţişat în icoană este prezent, că trăieşte în dimensiunile noastre de timp şi spaţiu.

Tocmai pentru acest motiv este zadarnic să încercăm să ne apropiem de icoană şi să o explicăm pe baza puterii de exprimare a sentimentelor şi a stărilor psihice, care oricum sunt trecătoare.

Bineînţeles, în unele „exprimări" ale scriitorilor bizantini (Sfântul Fotie, Nicolaos Mesaritis) se fac referiri la ceea ce exprimă figura lui Hristos. În aceste situaţii, însă, avem evident o erminie ulterioară a isihiei pe care o? exprimă chipul, care este interpretată ca expresie a iubirii de oameni şi a iubirii lui Hristos către lume. Astfel de relatări, totuşi, nu trebuie absolutizate.

Pentru a termina comentariul nostru la icoana lui Hristos, am putea să spunem că aceasta constituie un punct de referinţă plastică, nu atât din perspectivă stilistică, cât din perspectiva calităţii aplicării principiilor compoziţionale ale picturii bizantine la chipul uman. Hristos-ul lui Panselin este criteriu pentru pictura chipului.

1. Analiza liniei şi mişcarea luminii

2. Mişcarea veşmintelor spre stânga

3. Mişcarea luminii spre dreapta şi echilibru dinamic

4. Ritm în X la lumini

Icoana 6. *Fecioarele evreilor cu Maică a Domnului copil* (detaliu de la Intrarea Maicii Domnului în Biserică), Manuil Panselinos (aprox. 1295), Sfântul Munte, Protaton.

Acest detaliu l-am ales pentru a arăta minunatul mod de a desena chipurile ¾ a lui Panselin, şi pentru a lăsa să se vadă la nivel de detaliu modul personal de a mânui principiile compoziționale.

La chipurile ¾ desenul este exemplar din punctul de vedere al organizării ritmice a elementelor şi din punctul de vedere al plasticității.

Foloseşte şi aici axe curbe, pe care poziționează elementele caracteristice. Astfel, nasul, deşi iese puțin din axul vertical către exterior (partea strâmtă), revine şi, încovoindu-se, urmează obrazul şi axul curb. Vedem această modificare plastică şi la nară care se mişcă în jos pentru a realiza euritmia şi nu pentru motivul asemănării naturaliste. Această mişcare a nării dă simplitate figurii, pentru că este depăşită mişcarea necontrolată şi de multe ori spărgătoare de ritm a acestui element în interiorul chipului.

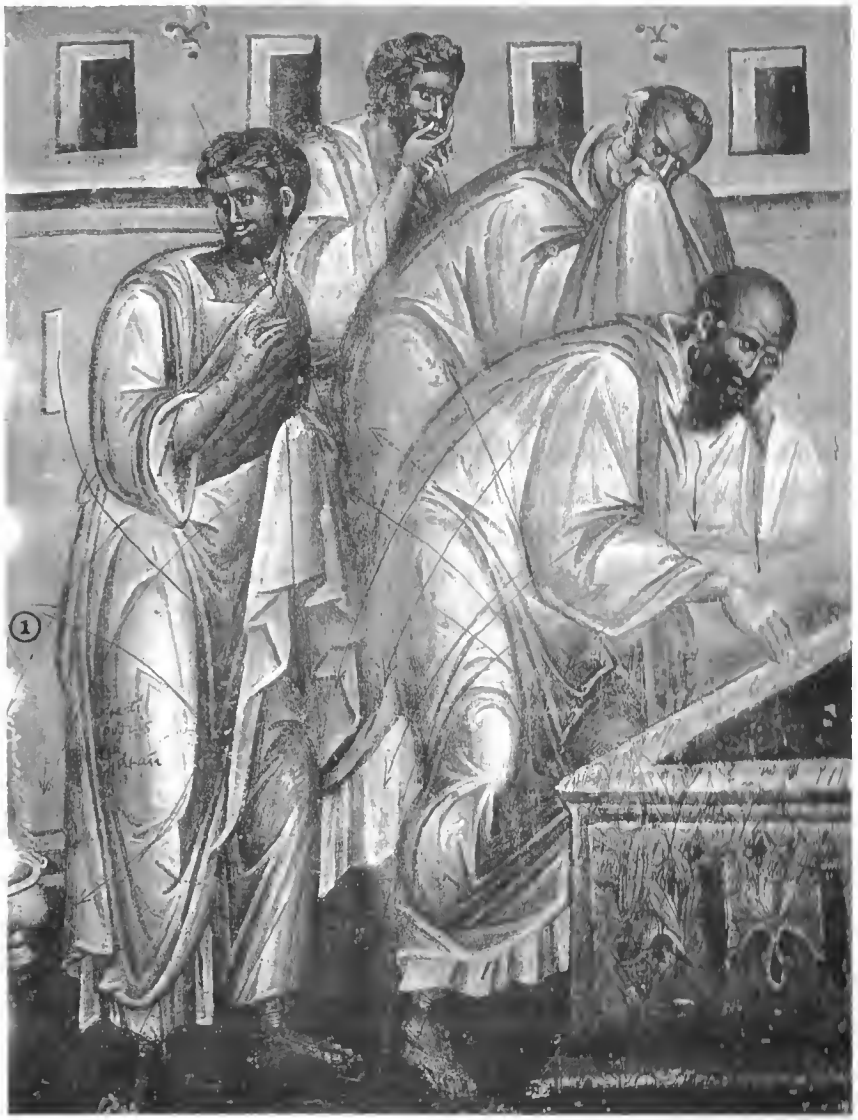
Aceeaşi ordonare ritmică este valabilă şi pentru ochi, care, de asemenea, urmează curbura axului orizontal. Simplitatea figurilor este cutremurătoare. Aceasta produce şi curățenie şi linişte, caracteristici care sunt foarte cuviincioase, adică se potrivesc modului prin care trebuie redate chipurile sfinte şi cuvioase sau evenimentele credinței noastre.

Încă şi mai extraordinar este faptul că linişte a şi cuviința nu sunt realizate în dauna plasticității şi a mişcării. Dimpotrivă, chiar şi volumul chipurilor se modelează puternic, iar la păr, cu desenul oblic al luminilor, se realizează o plasticitate abundentă. Euritmia tuturor elementelor, însă, curăță mişcările de dezbinare şi produce un eveniment purificat ritmic

conferind unitate mişcării şi linişte.

Aceeaşi euritmie şi curăţenie domină toată compoziţia. Să ne oprim însă la câteva detalii. Figura feţei din primul plan din dreapta, spre exemplu, are un ritm extraordinar şi echilibru dinamic.

Corpul ei se mişcă către dreapta. Pentru a echilibra această mişcare, Panselin foloseşte ca forţe-mişcări contrabalansante mişcarea mâinii şi a celor două veşminte, desenate oblic pe axul vertical, în timp ce mişcarea corpului se leagă energic de mişcarea piciorului. Astfel, toate se clădesc pe acest ritm în formă de X. „Aventura" ritmului însă nu se opreşte aici. Înaintează în interiorul formelor distincte şi le leagă ritmic în aşa fel încât lucrarea, până la ultimul său centimetru, participă la acţiunea şi viaţa comună. Să luăm veşmântul roşu. Această pânză, datorită desenului conturului, se mişcă spre stânga (jos), funcţionând ca un contra-fort pentru picior. Să fim atenţi, acum, la ceea ce face Panselin în interiorul acestui veşmânt. Desenează cutele în lungul conturului, dar mişcarea este către dreapta. Desenul suprafeţelor în perspectivă arată că desenul se mişcă către dreapta şi că urmează trupului. Este minunată şi analizarea curbei în drepte mai mici care se întrepătrund şi arată mişcarea spre dreapta. Aici, vedem în toată puterea lor de exprimare caracteristicile liniei, după cum le-am descris la începutul acestei lucrări. Simplitate, curăţie, plasticitate, curgere, raportare. Astfel, acest veşmânt roşu este abordat ca o compoziţie mai mică în cadrul uneia mai mari şi constatăm că sunt valabile şi exprimate la nivel microscopic toate câte sunt şi la nivel macroscopic. Aici se vede că ritmul pătrunde şi acoperă totul. Toate sunt unitate.



1. Ritm în formă de X

Icoana 7. *Apostolii se încredințează de Mutare* (trupului Maicii Domnului). Detaliu din Adormirea Maicii Domnului (1313-14). Mânăstirea Studenița. Biserica Sfinților Ioachim și Ana.

Am ales acest detaliu ca minunat exemplu al organizării ritmice a compoziției în interior și ca un foarte bun exemplu de plasticitate.

Primele două figuri ale icoanei sunt construite pe baza raționamentului cromatic pe care l-am expus deja. Lumina nu provine de la vreun izvor exterior sau interior. În realitate nu există lumină, ci evoluție cromatică a culorii proplasmei, de la proplasma de culoarea închisă către deschis. Prin urmare, este vorba despre o energie-mișcare dinspre suprafața picturală către spațiul bisericii și al privitorului. Această mișcare este așezată oblic pe suprafață, nici profil, nici frontal. Pentru aceasta cea mai puternică lumină este așezată ne-central, mutată către stânga, astfel încât să aibă înclinație oblică față de suprafața picturală. Această lumină este forța care echilibrează mișcarea corpului către dreapta.

Extraordinar la această icoană este modul organizării luminii și, prin urmare, controlul asupra acțiunii ei. La o pictură de tip naturalist, lumina care cade pe o suprafață urmează drapajul pânzei la fel ca în realitate. Aici, însă, lumina nu are ca scop doar să arate drapajul, ci este acțiune-energie care se organizează interior, se purifică și se mișcă către exterior. Pentru aceasta drapajul (clădirea luminii pe proplasmă) se modifică. Nu urmează logica naturalistă, ci legile și principiile compoziționale bizantine. Elementul personal în pictura bizantină se referă la modalitatea de folosire a ritmului. Și aici, la Studenița, întâlnim o creație plastică cu aromă personală.

Figura apostolului Pavel se echilibrează în felul următor. Există un ax vertical care se formează din brațul drept și veșmântul care cade de-a lungul gâtului. Astfel, deși nu se vede piciorul care sprijină corpul, această linie dreaptă ține corpul drept. Pe acest ax, prin trasare în formă de X, sunt dispuse membrele corpului. Este foarte interesant aici de menționat că mâna stângă se abate de la axul oblic (orizontal) către în sus și că această mică modificare servește extraordinar de bine sprijinul figurii.

Această trasare în X cântărește forțele și realizează echilibrul. Noi nu o să ne oprim la ansamblul figurii. O să examinăm modul organizării ritmice a lamelor (n. T.: luminilor) pe trup și pe piciorul stâng al apostolului Pavel. Această formă primește o lumină gri caldă (umbră + deschis), care se analizează în forme distincte care au mișcare ritmică dinspre în sus înspre în jos, pe baza trasării în X, după cum se vede pe liniile trasate de noi pe icoană. Caracteristic ritmului care se dezvoltă este existența unor deplasări progresive a trasărilor, încât să se dea cu adevărat impresia unei mișcări. Se vede că lumina se mișcă și prin urmare că piciorul, care este construit cu această lumină, merge. Bineînțeles, la același picior se aplică și alte forțe contra-balansante. Astfel, se materializează o „stare" de echilibru dinamic și un ritm activ.

Aceleași lucruri pot fi semnalate și la piciorul celuilalt apostol care urmează pe Pavel. Și aici ritmul se realizează prin această dezvoltare în trepte a liniilor. Rezultatul este la fel de viu și euritmic. (Vezi liniile trasate pe icoană.)

Pe această mică mostră de pictură bisericească a secolului al XIV-lea se vede că ritmul și euritmia erau aspirații fundamentale și obișnuite ale artiștilor bizantini.

Această informație este folositoare pentru că poate constitui un criteriu pentru legătura noastră creatoare cu tradiția. Astfel, plasticitatea nu poate fi singura noastră aspirație, și bineînțeles nici frumusețea culorilor. Euritmia trebuie să fie scopul final, așa cum a fost întotdeauna, în fiecare perioadă și în fiecare școală de pictură bizantină.

Icoana 8. *Spălarea picioarelor* (1310-1320). Tesalonic. Sfântul Nicolae Orfanos

Admirabila compoziție de la importantul ansamblu iconografic de la Sfântul Nicolae Orfanos, dintr-o relatare care respiră în climatul general al renașterii paleologe, dar care este caracterizată și de stilul ei personal.

În această tradiție avem o încercare de structură compozițională în formă de potcoavă. Este aleasă această structură (ca și în anumite reprezentări ale Cinei de Taină), pentru că ea creează senzația unei situații închise. Astfel, pentru a se reda faptul că Domnul și ucenicii au venit singuri la Cina de Taină, este ales acest tip de structură..

Această structură are avantaje, dar și multe dezavantaje. Alegerea acestei icoane și comentariul ei urmăresc să arate exact aceste avantaje și dezavantaje.

Am menționat, deja, că această schemă compozițională arată cercul închis al adunării și materializează prin urmare obiectivele pictorului bisericesc. Creează, de asemenea, un spațiu pictural între cele două rânduri de ucenici, deci are multe probleme care arată că astfel de scheme se încadrează greu în tradiția picturală bizantină, pentru că nu sunt compatibile cu filosofia generală a sistemului.

Pictorul folosește perspectiva de relaționare în construirea potcoavei și principiul compunerii pe verticală. Astfel, chipurile din spate sunt așezate sus și cele mai apropiate în partea de jos, spre privitor. Aceste mișcări nu sunt, însă, suficiente pentru a rezolva problema care se creează datorită faptului că toate chipurile trebuie să se raporteze, ca părți ale compoziției, la Hristos, care stă în partea stângă a compoziției și spală picioarele lui Petru, dar și la privitor. Necesitatea

pentru profil în ceea ce priveşte chipurile, în pofida faptului că trupurile sunt aşezate cu spatele către privitor. Vedem, deci, aici, că necesitatea raportării către privitor îl constrânge să facă opţiuni rare sau chiar interzise în tradiţia picturală bizantină. Şi aici, bineînţeles, se revelează în chip minunat filosofia plastică a bizantinilor, care consideră drept finalitate, drept punct de referinţă al icoanei pe privitor. În consecinţă, compoziţia este tratată ca un eveniment deschis, care porneşte de la perete şi se deschide către privitor. Exact această necesitate pentru compoziţie deschisă obligă pe marele maestru de la Sfântul Nicolae Orfanos la opţiunile plastice pe care le-am descris şi care sigur nu sunt cele mai bune. În pofida alegerii profilului, compoziţia rămâne închisă către privitor şi aceasta are ca rezultat o oarecare îndepărtare a celui înfăţişat în icoană de privitor. La o pictură naturalistă, exact această îndepărtare ar fi fost (obiectivul) de dorit şi de urmărit. Dimpotrivă, în tradiţia bizantină aceasta este „păcătoasă", pentru că această alegere desfiinţează aducerea în prezent a celor înfăţişate şi, prin urmare, ţine evenimentul respectiv la nivelul unei întâmplări istorice trecute, care este o simplă amintire dar care nu se prelungeşte până în prezent şi, prin urmare, nu funcţionează soteriologic.

Pentru aceste motive astfel de structuri compoziţionale care conduc la compoziţii închise sunt rare în pictura bizantină şi, astfel, aceste propuneri, precum este aceasta pe care am comentat-o, nu s-au încadrat în tradiţia noastră plastică.

În această compoziţie a Spălării picioarelor, vedem că se aplică în rest toate celelalte principii şi reguli ale compunerii şi în ceea ce priveşte linia şi în ceea ce priveşte culoarea.

1. Un ritm minunat se realizează prin ordonarea membrelor pe trasare în X

2. Pentru poziţia dinamică a trupurilor se prefera poziţia ¾ iar nu profilul

3. Poziţia lui S întors

Icoana 9. *Sfinți în picioare* (întregi) (1318-1320). Sfântul Munte. Mănăstirea Hilandar.

Acest şir de sfinți din ansamblul Sfintei Mănăstiri Hilandar a Sfântului Munte confirmă într-un mod minunat tot ce am spus despre structurarea figurii întregi, despre ritm şi despre compoziție. Este un exemplu minunat, unde se vede limpede că pentru bizantini pictarea bisericii nu este o simplă aşezare a figurilor pe perete şi nici o înşiruire ordonată statică a sfinților.

Ansamblul acestor trei sfinți militari devine compoziție, pentru că, aşa cum am spus de nenumărate ori, în pictura bizantină totul este compoziție. Cele trei figuri independente sunt aşezate în aşa fel pe suprafață - sau mai bine spus, încep a fi aşezate pe suprafață cu tendința de a ieşi în afara ei - încât încetează să mai fie elemente independente şi autonome. Sunt compuse şi devin membre organice ale unui întreg, capătă un ritm comun şi unitar, care în continuare străbate toate figurile în interior. În centru, în poziția contra-post figura Sfântului Procopie. La stânga lui, Sfântul Dimitrie, în poziția frontalității dinamice şi, în dreapta, Sfântul Evstatie şi acesta în poziție contra-post. Toate figurile sunt poziționate oblic pe suprafață şi se mişcă ca şi cum ar ieşi din suprafață. În sens invers față de această mişcare, se mişcă lumina dar şi multe alte elemente componente ale figurilor sfinților militari. În acest fel, se realizează, în primă fază, starea de echilibru dinamic, care, în continuare, se transformă în ieşire ritmică către privitor, prin plasticitate şi lumină.

Este realmente minunat (după cum se vede şi din trasările noastre) ritmul interior al icoanei care se sprijină pe axe uşor curbe în formă de X. Totul se supune acestui ritm care funcționează ca element unificator al compoziției.

Demn de observat la această unitate de pictură murală este desenul capetelor, cu forma lor ovoidal-lunguiață. Acest mod de a desena dă un dinamism special capului, şi îl leagă funcțional de trupul înalt, slab şi vioi (7 ½ - 8 capete). Şi din perspectivă stilistică observăm reuşita minunată a acestei lucrări parietale a secolului al XIV-lea, care, deşi urmează caracteristicile generale ale renaşterii paleologe, dispune de culoarea şi stilul proprii.

Ritm în X

Icoana 10. *Vânzarea lui Iuda* (1531-1532) Insula Ioaninei. Mănăstirea Filantropilor, Biserica Mare.

Exemplu minunat de structură compoziţională a şcolii cretane. Scena se întinde având drept fundal un grup de stânci de culoare deschisă, construite în chip de trepte, încât să aibă capacitatea proiectării în perspectivă către stânga. Conturul grupului de stânci dă şi modalitatea de organizare ritmică interioară a compoziţiei în general. Astfel, observăm aşezarea tuturor elementelor compoziţiei pe axe în formă de X, într-un mod deosebit de consecvent dar şi dinamic. Această severă organizare ritmică lasă să se vadă tensiunea întâlnirii celor două chipuri principale care aleargă pentru a se întâlni. Pare că se grăbesc amândoi să-şi împlinească lucrarea dorită, diferită a unuia de a celuilalt. Scena mai mică din partea dreaptă de jos a compoziţiei, cu Petru care taie urechea lui Malhus, funcţionează dinamic ca un contrafort faţă de mişcarea către stânga a stâncilor.

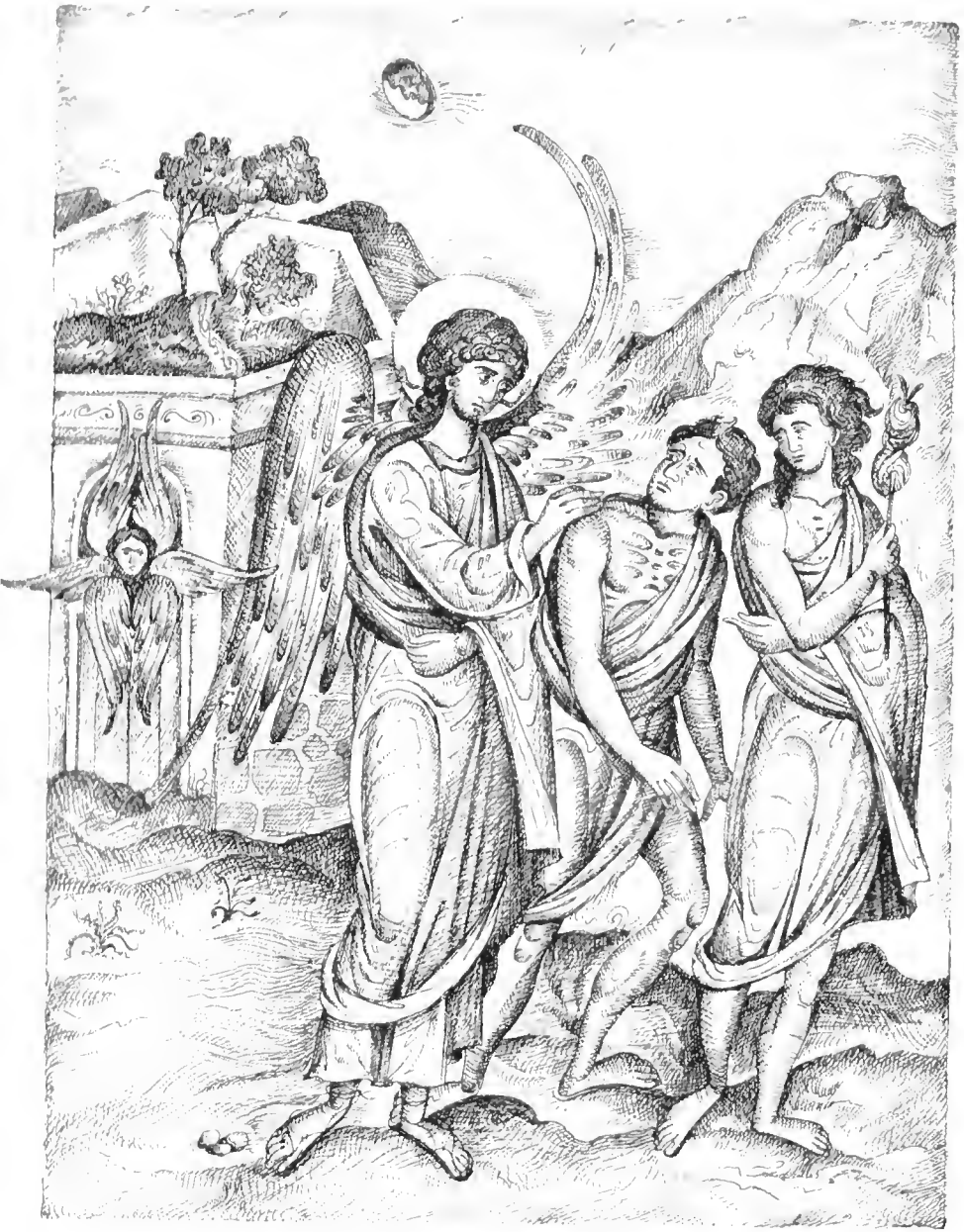
Excepţional este şi modul punerii în pagină a celor două personaje centrale. Hristos mişcându-se spre dreapta în poziţia 3/4 este deschis către privitor, în timp ce Iuda este figură închisă (tinde să i se vadă mai curând spatele). Evident pictorul vrea să izoleze chipul lui Iuda de privitor şi să arate, în acest fel, lipsa respectivei persoane din comunitatea sfinţilor. Chipul-figura lui Iuda nu este însă în poziţia profil, aşa cum se întâmplă frecvent în astfel de cazuri, nici nu este diform şi lipsit de lumină, ca unul lipsit de sfinţenie. Chipul acestui om nefericit (dar şi al tuturor celorlalţi lipsiţi de respect care prind pe Hristos), este redat în acelaşi stil, ca şi cel al Mântuitorului. Aceasta pentru că stilul este un mod de prezentare a evenimentelor şi a persoanelor şi nu mijloc de exprimare a sfinţeniei lor. Dacă aşa ceva ar fi fost valabil, ar fi trebuit să existe două

abordări stilistice: una pentru sfinți iar cealaltă pentru păcătoșii care sunt prezenți în astfel de compoziții. Această logică însă este necunoscută în iconografia bizantină. (Mai multe în legătură cu această temă în cartea noastră *Icoană, iconizare, a iconiza*, Editura Armos.)

Această compoziție, care urmează întru totul principiile de bază ale sistemului bizantin, arată că, independent de școli și specific stilistic, există o coerență internă în tradiția picturii bizantine, care se fundamentează la nivelul principiilor de bază care guvernează compoziția.

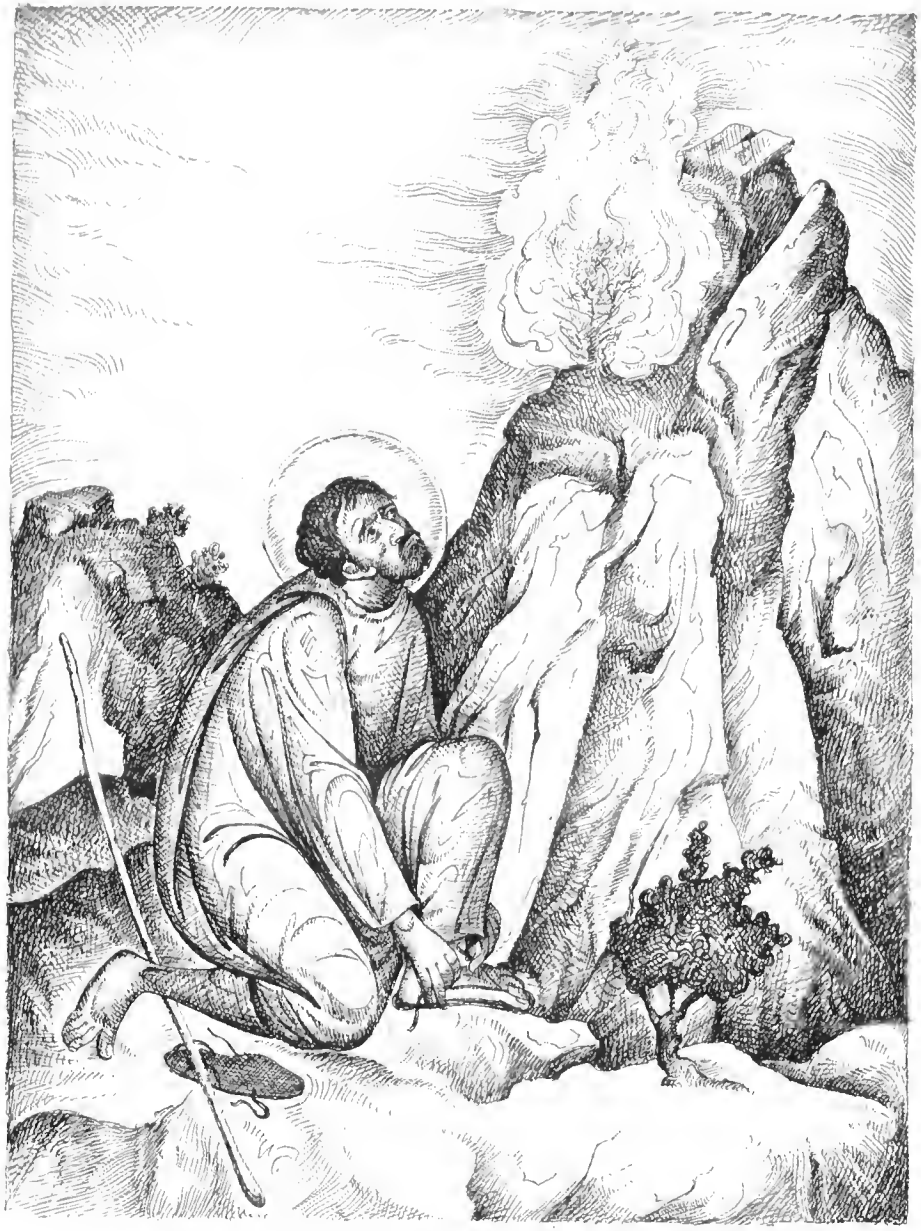
DESENE

Dreptul Noe



Alungarea din Paradis

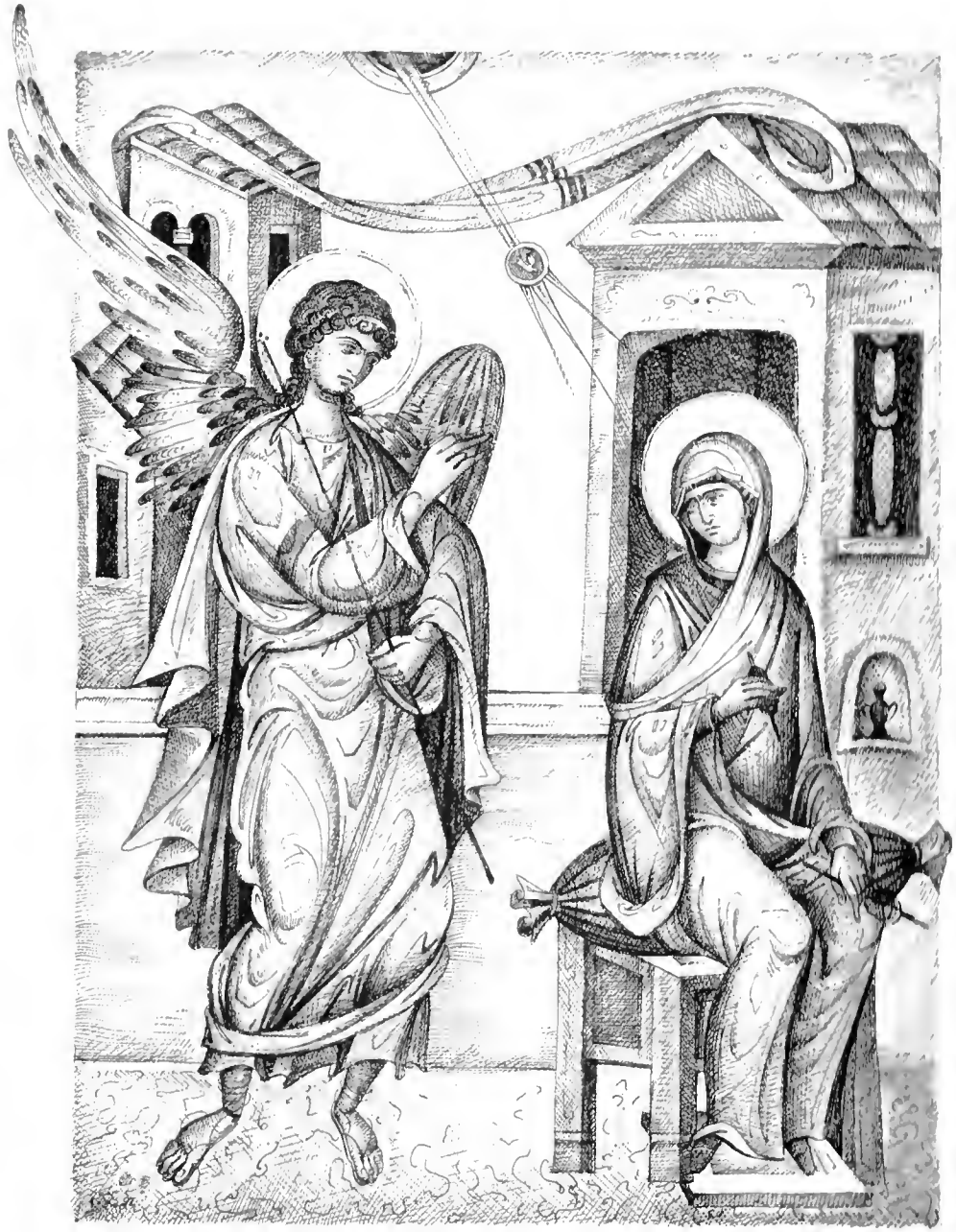
Salvarea lui Moise de fiica Faraonului



Moise în fața Rugului aprins

Jertfa lui Avraam

Dreptul Iosif

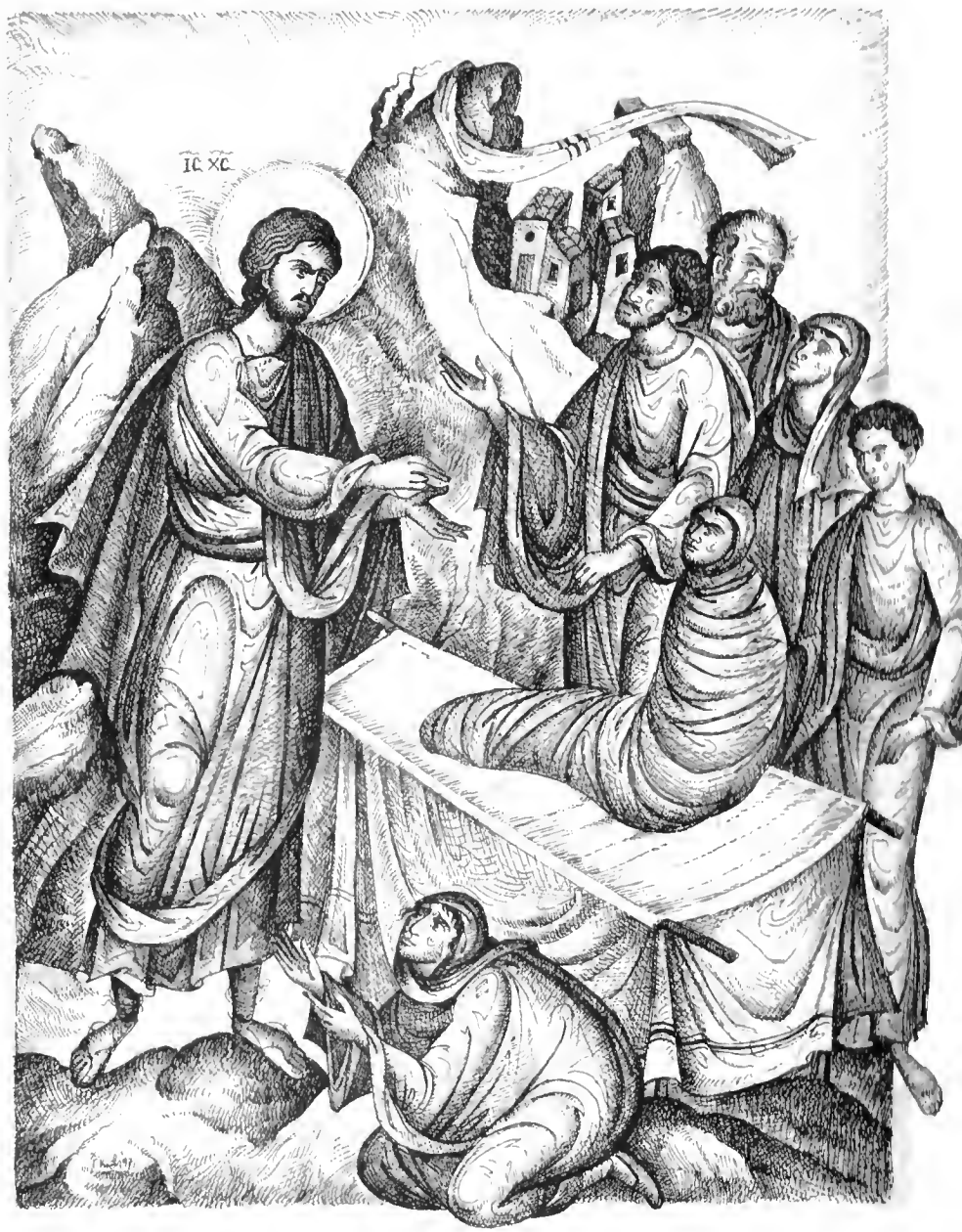


Bunavestire

Proorocul Isaia profețește Întruparea Cuvântului

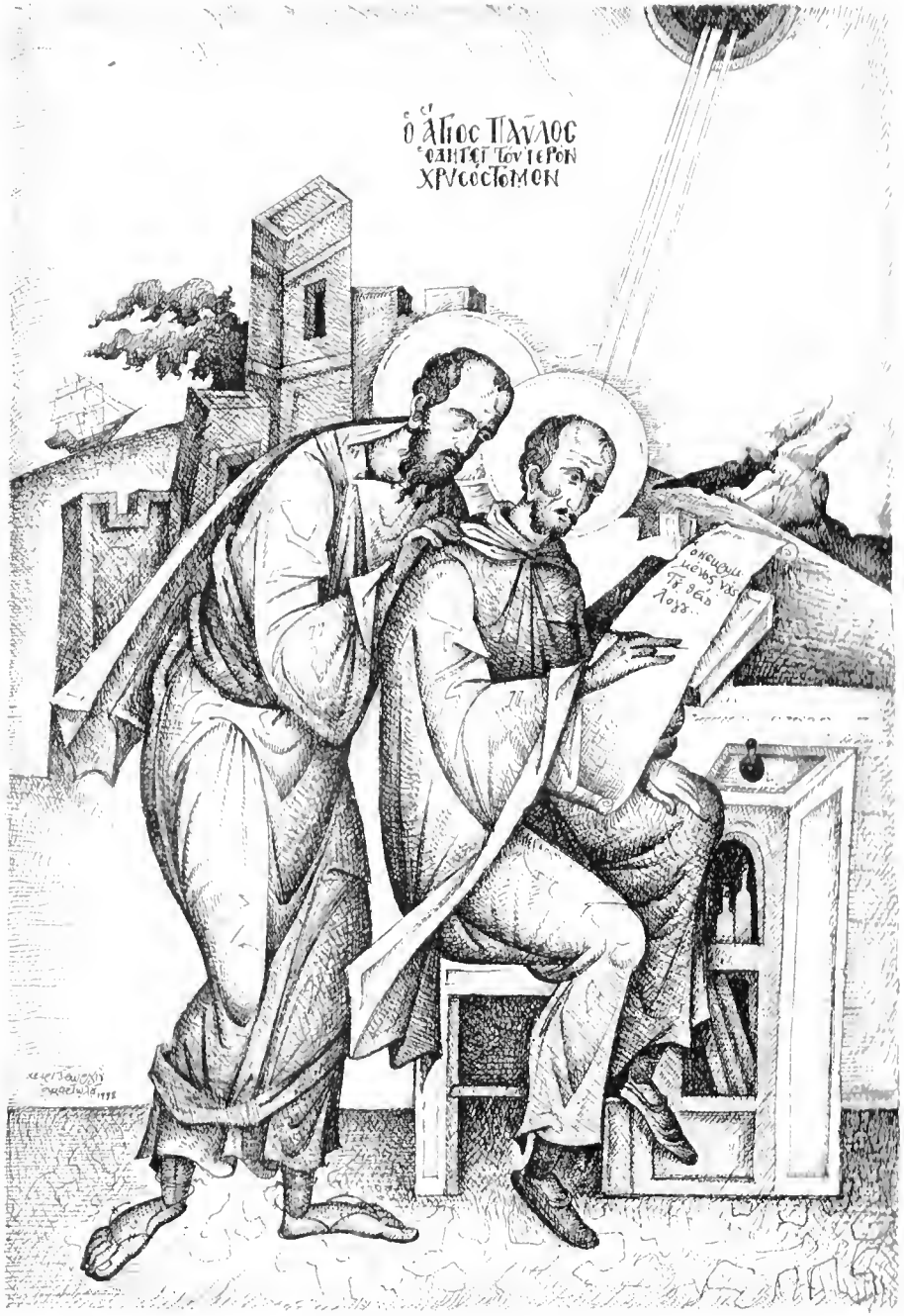
Sfântul Ioan Botezătorul și Înaintemergătorul învățând mulțimile la Iordan

Vindecarea slugii sutaşului



Învierea fiului văduvei din Nain

Femeile mironosițe la mormântul gol - Învierea



Sfântul Apostol Pavel și Sfântul Ioan Gură de Aur

Cuvioasa Casiana, imnografa, consemnează urmările Întrupării Cuvântului

Sfinții Ioachim și Ana

Sfinții Acvila și Priscila

CUPRINS

Prefață la ediția românească 9

Cuvânt înainte 15

Introducere 18

Ce este linia pentru sistemul picturii bizantine? 23

Trăsăturile caracteristice ale liniei bizantine 33

Despre compoziție în tradiția bizantină 71

LIBRĂRIA BIZANTINĂ
Bulevardul Regina Maria, Nr. 50
Bucureşti, Sector 4
Tel. 337 23 11

EDITURA BIZANTINĂ
Str. Sf. Voievozi nr. 2 ap. 2 sector 1
Bucureşti Tel./Fax 021/310.86.07
E-mail: edbizantina@lycos.com

GEORGIOS KORDIS

RITMUL ÎN PICTURA BIZANTINĂ

Traducere de Mihai COMAN

EDITURA BIZANTINĂ
BUCUREŞTI